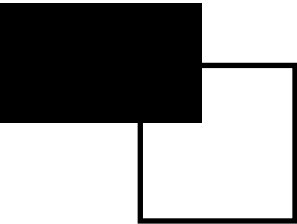


Diskursus Musik □ Dalam Pendidikan



Diskursus Musik Dalam Pendidikan

Oleh : Triyono Bramantyo

Editor

Erie Setiawan

Tata Letak Isi & Desain Sampul

Alit Dewantari

Foto pada Cover

oleh Erie Setiawan

Penerbit

Badan Penerbit ISI Yogyakarta

Jl. Parangtritis Km.6,5 Sewon

Yogyakarta 55188

Cetakan 1, Desember 2019

Hak Cipta Dilindungi Undang-undang

All Right Reserved

ISBN: 978-602-6509-59-8

Triyono Bramantyo

Diskursus Musik dalam Pendidikan

x + 274

Diskursus Musik Dalam Pendidikan

Triyono Bramantyo



BP ISI Yogyakarta
2019

KLEINE PRELUDE



Saya menyambut gembira penerbitan buku Diskursus Musik dalam Pendidikan ini yang memang amat dibutuhkan sebagai buku ajar bagi para mahasiswa musik maupun referensi bagi para peneliti musik. Pendidikan musik telah berkembang dengan pesat sejak masa kemerdekaan dari awalnya berupa proses pembelajaran secara informal maupun non-formal akhirnya turut tersaji pada jalur pendidikan formal. Pembelajaran musik yang asal mulanya ditekuni pada jenjang pendidikan menengah telah merambah ke jenjang pendidikan tinggi. Silabus musik tidak sekedar menjadi muatan kurikulum seni melainkan juga kurikulum pendidikan. Dapat dikatakan bahwa musik telah menjadi topik diskursus yang diminati khalayak akademik secara kelembagaan maupun kemasyarakatan. Akan tetapi arti penting fungsi dan peranan musik dalam perkembangannya tidak diimbangi dengan ketersediaan literatur yang memadai guna membahas berbagai wacana musikal.

Ekspansi kuantitas disertasi kajian sosial budaya yang meneliti tentang musik, bahkan tidak berimbis pada maraknya penerbitan buku-buku musik berbahasa Indonesia. Itu sebabnya di tengah situasi kelangkaan tersebut kehadiran buku ini telah lama dinanti-nanti, fenomena yang patut disyukuri bagaikan fatamorgana yang nyata di tengah hamparan padang pasir. Mengamati isi buku ini akan didapati bahwa spektrum musikal yang dibahas sangatlah komprehensif terutama dalam perspektif pemanfaatan dan pemberdayaan diseminasi musik Barat di Indonesia sejak masa pelayaran Jalur Sutra Maritim. Pemanfaatannya melalui inkulturasi musik Barat ke dalam format musik untuk ibadah keagamaan, musik yang populer di tengah masyarakat, dan musik pendidikan yang diajarkan di sekolah. Adapun pemberdayaannya dilakukan melalui upaya konservasi dan apropriasi musik tradisi etnik Nusantara menurut metodologi dan teknologi Barat. Berbagai wacana yang dipaparkan dalam buku ini bahkan telah teruji melalui eksekusi terhadap wawasan ranah budaya dan kearifan yang dimiliki bangsa-bangsa di Asia secara fundamental termasuk Indonesia. Tidakkah diragukan bahwa buku yang disusun sebagai hasil penelitian selama bertahun-tahun ini akan memberikan pemahaman yang mendalam terhadap konstelasi musik untuk dunia pendidikan, serta mampu menimbulkan inspirasi yang inovatif bagi para pendidik, penyaji, dan peneliti musik. Vivat Profesores.

Victor Ganap

Kata Pengantar PENULIS



Buku ini adalah edisi ke dua dari buku sebelumnya yang bertajuk Musik: Pendidikan, Budaya dan Tradisi (2012), diterbitkan oleh BP ISI Yogyakarta. Edisi ke dua ini hanya berubah tampilan layout, disain cover depan, dan indeks. Lima artikel yang baru ditambahkan yaitu 1) Malay Popular Songs of Deli, Minangkabau and Minahasa: Social Function and Dissemination Analysis 2) IoT, Digital Arts VS Tradisional, Arts 3) Toba Batak Folksongs and the Object Analysis Study, 4) Early Acceptance of Western Music in Indonesia and Japan, and 5) Haydn's Oratorio The Creation Revivals.

Edisi ke dua ini juga belum sempurna dan masih juga lebih bersifat kumpulan artikel yang pernah penulis presentasikan dalam seminar-seminar baik di dalam mau pun di luar negeri. Mesti sudah berusaha menghindari *error*, tetapi di sana-sini masih didapati *error* dan *typo*. Untuk itu mohon dimaafkan sebesarnnya.

Penulis mengucapkan terima kasih kepada Guruku dan Panutanku Profesor Victor Ganap, M.Ed., yang telah dengan sukarela memberikan *Kleine Prelude* (Pengantar Kecil) yang sesungguhnya sangat besar dalam artian makna dan yang mampu membuat penulis berbesar hati untuk membernaikan diri menerbitkan buku atau lebih tepatnya campuraduk kumpulan artikel ini.

Terima kasih juga diucapkan kepada Jeng Alit Dewantari yang telah berkenan membantu membuatkan layout dan disain sampul depan buku ini. Terima kasih juga kepada Mas Erie Setiawan sebagai editor edisi pertama yang juga menyumbangkan sebagian besar gambar-gambar yang ada di dalam buku ini. Terima kasih juga kepada Perpustakaan ISI Yogyakarta yang telah berkenan menguruskan ISBN dan untuk menerbitkan buku ini melalui Badan Penerbit ISI Yogyakarta. Akhir kata, segala kesalahan yang ada adalah tanggungjawab pribadi penulis semata.

Yogyakarta, 17 Desember 2019

Triyono Bramantyo

Daftar ISI

KLEINE PRELUDE

Victor Ganap	v
--------------------	---

PENGANTAR PENULIS

Triyono Bramantyo	vii
-------------------------	-----

DAFTAR ISI	ix
------------------	----

A Malay Pop Songs of Deli, Minang and Minahasa: The Dynamism of Songs Characteristics, the Identities of Linguistic, and Musical Expression	1
Diskursus Transmisi Lagu Dolanan	25
Early Acceptance of Western Music in Indonesia and Japan	41
Haydn's Oratorio The Creation Revivals	55
IoT dan Seni Digital VS Seni 'Tradisional'.....	73

Konteks Semiotika Kesenian Dalam Kajian Kebudayaan	97
Makna dan Hakikat Karya Seni.....	125
Musik dalam Diplomasi Kebudayaan	141
Pengaruh Musik Bali Terhadap Musik Banyuwangi	159
Toba Batak Popular Folksongs: Cross-Culture of Local Literature and Music	199
Recent Development of Ethnomusicological Studies in Indonesia after Jaap Kunt Visits in 1930's	209
Revitalisasi Musik Tradisi dan Masa Depan nya	225
The Javanese Panji Story: Its Transformation and Dissemination Into the Performing Arts in Southeast Asia	241
The Study of Buddhism Chants in Taiwan, Its Genres and Styles	255
 DAFTAR INDEKS	 271
TENTANG PENULIS	273

A Malay Pop Songs of Deli, Minang and Minahasa: The Dynamism of Songs Characteristics, the Identities of Linguistic, and Musical Expression

One of the varieties of popular music of Indonesia is the so-called “*Nyanyian Populer Daerah*” (Local Popular Songs) that usually employs local dialect as well as typical melodic styles and expression. The number of these genres in Sumatra and Malay Peninsula are countless as there are so many local dialects and musical expression can be found in every region. This research focuses only on three local popular songs, two found in Sumatra islands and one found in North Sulawesi. The two genres found in Sumatra islands (Deli and Minang) were exceptional as the main genres which got its influences of original Malay songs characteristics, meanwhile the other one was from Minahasa, which has its own different melodic styles but provides the same expression in singing. This research employed fieldwork as well as the study of the selected recordings available on the social media such as Youtube, etc. During the fieldwork, semi structural interview was taken to some selective figures of local musicians and singers.

The collected data from the fields then was interpreted and analyzed (object analysis) using musical theory perspectives and aesthetics criticism. As it presented here, this research was not comparative at all, let alone the readers enjoy the similarities and the differences of the genres. It was found out that all of the genres shared the similar Malay musical idioms in traditional narratives as well as oral cultures that show the dynamism of changes and sustainability of the local dialects as linguistic expression. A suggestion for further research was as vital as there were still so many musical and aesthetics values available to be searched out for future documentation and shared values.

Introduction

Current situation of the utilization of music in the society, i.e. the social function of music, having two sides might not be able to be separated from each other. On the one side, the indication of commercial factors as could be found in the music industry, and on the other side, the cultural impacts that were not less significant to be put into account. Meanwhile, the commercial factors might not be avoided and become a stimulant for music development in society, in cultural aspects, popular music becomes an essential aspect not only for social identity but also as the important aspect for daily lives in society itself. First of all, based on this statement, the general description of popular music function had to be found.

Culturally, all popular music consists of a hybrid of musical traditions, styles, and influences (Shuker 2006). In this paper, however, Malay pop songs is known as a genre of local pop, whereas in the North Sumatra it is called as *Gambus*, in West Sumatra it is more popular as *Dendang*, while in Minahasa or Manado it is generally reknown as Pop Melayu. All of these genres better known as typical hybrid music due to the commonalities that they shared, for instance, the particular local style of singing, the lyrical style which is traditionally in the form of *pantun*, i.e. a local strophic poem, as well as the instrumentation and its techniques. Moreover, it has social impacts such as highly moral value transmitted down from generation to generation through their musical culture.

The musical hybrid regularly emerged from the remarkable mixed elements of foreign musical cultures and the local elements that might already there in the local culture of people long before they merged and become a new genre that in this paper was mentioned as Malay Pop Songs.

Accordingly, hybrid in popular music is physically transparent since it is touchable and the instruments as the medium musical are also playable. Meanwhile, its non-physical elements can only be listened to then we might call it as the musical idiom (Burke, 2016).

As it might be supposed, hybrid is a term adopted from botanical science to describe the assimilation of culture considered as a natural phenomenon. From this point of views, it is suggested that the concept of hybrid might provides further possibility for the cultural transformation known as a discourse that perhaps unlikely to be understood as an unexpected consequences (Burke, 2016).

In its micro perspectives, hybridism supposed to be recognized as a process of division into three phases or three-momentum. The first momentum was due to the cultural convergences through the people movements or through books and other artefacts, such as paintings. The second momentum sometimes occurred on the occasion when another cultural event happens. The third momentum happened due to an integrated event started over with a convergence [the shape of unification] visible in the fine arts and literary arts. This cultural translation happened in the third momentum, in terms of adaptation and cultural acceptance called as something of a new type of genre (Burke, 2016).

Despite of hybridism, there is another term known as syncretism describes the occurring cultural contact process between different musical cultures that create a new musical idiom. There is a new category so-called *diasporic* music that has become a new trend of study extended from ethnomusicological study object known as traditional music. *Diasporic* music is also known as hybrid urban popular music. According to Mark Slobin, as cited by Born and Hesmondhalgh, there are three culture levels related to national music culture. There are super-culture, inter-culture, and sub-culture. Three of these terms are

included as cultural studies and discuss hybrid culture in the context of ethnomusicology and popular music studies. Malay pop songs are included as trans-national popular music category with hybrids element as an attached concept. According to Simon Frith, popular music experts have changed the meaning of hybrid to a new type of authenticity (Born and Hesmondhalgh, 2000).

For example, in general *popular* Malay music, it is found that hybrid in singing style comes from the influence of Quranic recitation. Meanwhile from the utilization of its musical instruments such as violin, flute, accordion, *gambus*, and many more, Malay pop songs is certainly can be classified as hybrid music. Finally, the dynamism of songs characteristics, the identities of linguistic and musical expression will be elaborated here as to further understanding of the local contexts as well as of cultural identity, social expression, individual music preference, etc.

Identified Problems

In this comprehension, we were invited to deeply think of musical interpretation not only in terms of the music function and its cultural context but also its social relation that provide different contextual meaning as well. Moreover there are possibilities as if the differences of shared values are possibly resided in one context, even though there are potentials as if there are musical preferences between individual to individual musicians.

In order to further elaborating the genres then it is indeed necessary to answer these questions below:

1. What were the most of characteristics of Malay pop songs?
2. What were the significance musical expressions of Malay pop songs?
3. How to describe the linguistic characteristics and identities of Malay pop songs?

Literature Studies

In this study several references were cited in order to elaborate the discourse of musical style and the sonority of the Malay pop songs and its heterogeneous pre-existing local musical style of Deli, Minangkabau

and Minahasa. It was certain that specific identity in form of musical styles found in different names. Malay pop songs of Deli known as *gambus*, in Minang it is known as *gamat* and in Minahasa a call and response known as *apotaria* can be used as a comparison with some exceptions. Since the Minahasa styles could possibly have lost its Malay elements such as *pantun* and its melodic *cengkok* (vocal inflection). Overall, however, the result of the object analysis shows that the most visible style differences can be found mostly from the individual singing style that exposed the differences in sonority, timbre or the vocal quality of the singers.

Ian Cross (2003) explains music and local culture, which affect its local musical characteristic in itself. The then arising issue is how to describe the music with the local culture context. Naturally it is necessary to overview the genre from the history, value, convention, institution, and technology that enable us to see the music to its cultural context (Cross, 2003). Some of the readers may be confused with the plural of “musics” and not singular “music”. Recently in the discussion of local music we found that it was categorized as world musics’ (with plural ‘s’) rather than just music. The term of “musics” however utilized because it is referred to music diversity. Ian Cross explains more that music, at first, is regarded as a singular phenomenon, which has the relationship to human biology, mind and behaviour. However, in a second view, music become musics, a diverse, multiple, and unknowable form within a single unitary framework (Cross, 2003).

It is certain then that this sub-genre of music has various characteristics of different local attributes in each local region. It also provides several social functions, such as for ritual, ceremonial and festival. Henceforth, in order to understand its characteristics, it might not be separated from its cultural contexts.

Local pops are repertoires of songs created by the local composers, involving local musicians and singers in order to fulfil the musical taste of *millieu* of society. In general, this subgenre of music contains some typical music characteristics, and in its development, it becomes a distinctive local pop music style. Malay pop songs of Deli, better known as *gambus*, although it has the same employment of lyrical poems and

rhymes which is similar to that of the other local Malay pop songs, somehow it is always have un-similarities of musical elements from one to another, for example the difference of technical playing style of certain instruments.

In a recent discussion of the social functions of Malay pop songs it was concluded that the genre had lost its popularity and it was certain only some elements were left in its very last function of music for festival (entertainment function). However, sometime in the 1950s, the ritual function of “Manumbai” song was closely related to the ritual of the pick up of honeybees and ritual of traditional sickness healing called “*Buang Ancak*”. Riau traditional song entitled “*Makan Sirih*” which was created in 1957 by Nizami Jamil and Tengku Syamsuddin, known as a ceremonial song to greet the arrival of influential guests. It was the same with that of “*Mak Inang*” that was utilized as entertainment for nobles and princesses and “*Joget*” that was functioned to entertain all guests in a social party.

A prominent musician of *Gamat* of Minang, in his PhD dissertation assisted that a well recognized song entitled *Kaparinyo* had its characteristic of 17th century Portugues *Cafrinho* that was introduced to Padang, West Sumatra, by people of Bengali and people of Indian Tamil (Martarosa, 2017).

The questions emerged as of how to enable us to understand the social function of music in a society? Alan P. Merriam once made a statement that brought us to his explanation of how he once said that music is a universal behaviour (Merriam, 1964). While John Blacking explained the function of traditional music in society culture more clearly through his comment when he said that every known human society has what trained musicologists would recognized as ‘music’ (Blacking, 1995).

The other definition of the function of music in society is clearly described by Ian Cross that music can only make sense as music if can be resonated with histories, values, conventions, institutions, and technology that enfold them, and it can only be approached trough culturally situated act of interpretation (Cross, 2003).

A young scholar of Malay original chants (*Nyanyian Melayu Asli*) named Tengku Ritawaty (2016) expressed more about the singing style of Malay pop songs known as *cengkok* (vocal inflections) which was according to her studies have correlated techniques to some specific notes ornamentations. Her dissertation entitled “The Development of Curriculum for Learning and Teaching of Malay Original Chants in Formal Institutions of Education” [UPSI, 2016], was very impressive and some of it had had helped improve this article as well.

Vocal inflections as part of quality of singing can only be obtained by individual singers through plenty of elaboration of singing styles and techniques as well as from understanding, participating, and extensive experiencing in music practices. Specific skill in understanding as well as creating of the *pantun* text is a must in order to show his or her genuine expression in comply with the typical vocal sonority and of expressive individual singing style. It should be noted by students of Malay pop songs that sonority and individual singing style might be achieved by constant practicing and listening to the past songs from legendary singers. Due to this reason, it is suggested for them to listen as many as to past famous singers singing style.

Moreover, it should be emphasized here, however, that learning in singing style of Malay pop songs should be done with consistency through listening comprehensively to the best legendary singers of the past in order for her or him to build her or his own individual vocal sonority, individual style, and individual vocal articulation quality of the most. Not all of the past legendary singers have inborn-sonority vocal, it means that the clear voices as an addition of extra musical abilities might obviously resulted famous future singers. Many more of them achieved their popularity from a consistence practice in voice training.

It should also be mentioned here the assumption of possibly correlation between vocal inflection in Malay pop songs with that of vocal inflection in Quranic recitation. This relationship can be traced back sometime since the influence of Arab that emerged in 7th century Aceh and then widespread to almost all of the Malay Peninsula. This followed by the emergence of *pantun*, *gurindam*, and *syair* which was certainly of Arabic literature and culture influences.

Lili Lehman, a vocal teacher in Prague Conservatory commented out that it is essential for all who wish to become artists to begin their work not only in singing but also in tone production, in Malay pop songs singing, for instance to practice Quranic recitation (Lehmann, 2006).

In addition with that W.E Haslam pointed out that the voice that is produced badly or emitted becomes worn fast, and is easily fatigued. Using an additional exertion of physical force, the singer generally attempts to conceal its loss of sonority and voice stability (Haslam, 2007).

Melismatic in Malay pop songs normally in form of syllables in texts sung in *legato*, with or without accent, in some notes or even some measures within one breath. In medieval chants it is known as *musica ficta* refers to any notes or measures with accidentals notes that follow (Bent, 2002).

| It was suggested therefore of the importance of vocal practice to stabilize vocal quality. In practice, normally students had their own method of producing vocal quality. It might be expected that singers, in general, were also shared the same experiences when utilizing the imitation method practice from the past Malay pop songs singers. Overall, the best sonority and vocal uniqueness were one of the natural gifts and individual characteristics that need to be developed.

Object Analysis As A Method

It should be understood that object analysis was to discuss musical elements found in Malay pop songs of Deli, Minangkabau and Minahasa styles. The object analysis done based on the transcription of the recordings and its interpretation of the five main musical elements that consist of background, sonority, *musica ficta*, articulation, and expression.

*) In coincidence with that the writers had elaborated specific knowledge, skills, and expertise not only with the help from the experts in the field, but also from the literature reviews related the scientific data that support theoretical study of Malay pop songs. All of these then were triangulized such as with interviews. Although newest

books and journal specific to this topic were hard to find, the older books related to and compatible with the topics become important to this study.

*) This article thus provided us with the results of the object analysis in the form of description on accounts of discographical studies. Discographical study is a study of recordings catalog in form of audio recordings and audio-visual recordings. In ethnographic study it is normal to provide the description of music recordings, especially recordings from certain artist or composers. Even though not all of the maestros of Malay pop songs have any recorded documents because they used to be more active as stage artists and not as recording artists. However some of them were active artists of both of stage and recording artists. The discussion then can be elaborated as follows.

Any text or material outside the aforementioned margins will not be printed.

Object Analysis of Pantun

The Malay language dissemination to the whole nation believed to begin since the influence of the Sriwijaya Kingdom was spread out to the whole nation. Located in Palembang the kingdom was the center of commerce and Malay language was widely used as trade communication throughout the archipelago. In the seventh century, accordingly Malay language had become a kind of *lingua franca*.

Pantun can be described as a series of rhyming stanzas, generally utilized as figurative expressions. Below is an example of pantun found in Malay pop song entitled “Si Hitam Manis”:

‘Si Hitam Manis’

*Kiri jalan kanan pun jalan
Ditengah-tengah pohon kenari
Kirim jangan pesan pun jangan
Kalaulah rindu datang sendiri*

It cannot be denied that this *pantun* is familiar to teenagers and young people who are falling in love. Something in common to learn from this *pantun* is that the first two lines of every verse are called *sampiran*, while the third and fourth verses are the main contents [*isi*] of the *pantun*. This kind of structure can be categorized as the basic structure of *pantun* or the simple form of rhyme.

Most of popular music, such as country, western pop, rock, punk, soul, and hip-hop might have rhymes. Rhymes fulfil our lives that full of idiosyncratic echoes and relationship both intimate and general, as can be seen in rhymes located in playground, bed, or the internet. The popular era of rhyme has already passed for them who only half-listen. This book by Caplan recommends us to open our ears and find this amazing rhyme culture again. From here, it can be comprehended how rhymes, including *pantun*, functional inside and outside of specific literature and music genre, not only in individual works but also in the culture itself (Caplan, 2014).

The definitive meaning of rhyme in hip-hop and the classical form of *pantun* is very different though. Contemporary hip-hop, often utilizing rhythmic gestures and rarely employ consistently the same rhyme forms all the way through. On the contrary, rhyme in *pantun* used the rhythm consistency of every last syllable between *sampiran* (the first two lines that are seemingly unconnected statement) and *isi* (contain a message or lesson) sections. It indicates that rhyme in hip-hop is not restrain on rules [freely] that therefore it is seemingly more suitable to the American literary culture. However, the art of *pantun* is more suitable with the early development of oral literary culture in Indonesia long before the establishment of modern poem and poetry. TS Eliot, in his poem entitled “Love Song of Alfred Prufrock” mentions that the modernism does not disregard rhyme but rebuild its technique (Caplan, 2014).

Moreover of the similarities between *pantun* and rhymes in hip-hop, both of it may express the happening of a particular condition. One of the examples can be found in “*Kadendate*” (a traditional call-and-response singing of Palu, South Sulawesi) where the singers capable of creating spontaneous rhymes of what they seen instantly.

The same phenomena can be found in contemporary rhyming culture of hip hop rhyming.

What can be reflected from the above object analysis of *pantun* is that there might be possibilities that *pantun* culture can still be revitalized and developed like that of rhymes found in hip hop, however, it needs to improve new verses system, new challenges, and new connections. Once these ideas should be materialized, the art of *pantun* would developed and composers might employ the opportunity to experiment on the arts of *pantun* based on three points mentioned above.

Object Analysis of Vocal Inflections

The very basic components in music are pitch, duration, and loudness whilst the most important quality in music is timbre or tone quality. These qualities extraordinarily can be found in Malay pop songs both in its instrumentation as well as in singing style that is utilizing vocal inflections as the qualities of musicianship of the singers. Below are some examples of major vocal inflections found in the history of music.

Grace notes are known as one of decorative vocal inflections, which is played fast before the main tone and is utilized to make the main note sounds more expressive and colourful.



Figure 1. the example of Grace Notes

Passing Tone

Passing tone is one of ancient non-harmonic tones. By the definition, passing tone is a non-harmonic tone that is approached by step (conjunct motion) from a chord tone and resolves by step to another chord tone without a change in direction.

Generally speaking, the second verse is a repetition from the first with a little alteration (if there is any). The verse B is a contrasting theme which usually be mentioned as chorus. There are possibilities for the verses in B to change despite the similarities from the previous verse and it also does not always have to end up in tonic. In AABA song form, the melodic verse can be the ‘call and response’ sentences. If there is any melodic verse that is the calling sentence, it usually followed with responding sentence that is usually called with an antecedent-consequent melody. As it is mentioned above, the melody pattern can be identical or differ, it can even be the repetition. The song verse is always ended up with a *cadenza* (*cadence*) and a fermata.

In musical term, texture means the whole effect of interaction between melody, rhythm, timbre, and harmony. The texture that is known in music consists of monophony, homophony, polyphony, and heterophony. There are two categories in homophonic music, that are rhythmic unison usually called as homo-rhythmic and melody with accompaniment. In rhythmic unison, the melody and its accompaniment are processed simultaneously even though sometime there are melodic filler that is played by violin, flute, and accordion. In Malay pop songs, the generic format is vocal melody with accompaniment. In this musical texture, the vocal melody is dominating the accompaniment.

Figure 5. The antecedent phrase of *Hitam Manis* song

Mostly, in this sense, the domination of vocal as the main melody is extreme. This domination becomes the main focus, not only as a musical character but also as the musical aesthetic as a whole. This strong musical characteristic would make people to recognize the Malay pop songs in general very easily, although it is difficult to differentiate musical characteristic between the existing genres.

Object Analysis of *Cengkok*

In Gregorian chants there is a musical term called as *musica ficta*, which is somewhat similar to *cengkok* in Malay pop songs. *Cengkok* is normally utilized as personal improvisation on a melodic line so it is certain that capabilities of every Malay pop singer is differed due to its personal traits. In contrast with it, in *musica ficta*, generally found in Baroque and Gregorian chants, there is no individual improvisation characteristic because basically, the composers wrote down the inflections on the scores.

This study does not mean to equate *cengkok* (vocal inflection) with *musica ficta* because *cengkok* in Malay Pop songs is unrestrained by musical rules (free inflections) and which usually utilized as individual performer accidentals, while in medieval music, specifically in 'Aria' (part of opera), *musica ficta* are mostly used as editorial accidentals [written *melismatic*].

According to Malay pop songs singers and musicians *cengkok* is like flowers to the melody [melodic inflections]. Yet there is a difference technicality in the production of *cengkok* and *musica ficta*, even though both of it obviously have the same foundation function, i.e. to beautify the melody. It should be realized that in Malay pop songs singing without *cengkok* is definitely weird [such the case not found in pops Minahasa, though], the reason is that because the quality of Malay pop songs singers is measured by its individual *cengkok* singing skills.

So, the reader can easily recognize the singers' capability by observing the soft, sensitive, and melancholy type of *cengkok* that different to that of the singers with the brilliant and sharp *cengkok* type. This is usually related with the singer personality and the listener musical taste to judge the aesthetic values of a performance.

However, what can be described here is that it is definitely true that in Malay pop songs, many of song characteristics and genres required different type of *cengkok* elaboration. There is particular situation when a song required specific type of *cengkok* with more soft nuance, seductive, varied with vibrato, and does not required accentuate type of singing or *stacatto*. It is to say to some extend that the eloquence of a *melismatic* melody in this sense is to extremely elaborate the melody with elaborative stretch of the syllables in the verses as beautifully as possible in order to provide more seductive impressions to the listeners.

There is another point to confirm that in Malay pop songs, *cengkok* is one of the most significance musical expression element and certainly the most significance characteristic that signifying its genuineness. *Cengkok* is thus the most unique traits that differentiate this genre from another type of local pops found in Indonesia. It also provides the quality of the singers if he or she could exhibit the balance between sonority and skills in quality of singing of Malay pop songs.

Every Malay pop singer should comply it's own specific and unique traits of *cengkok*. This unique expression in so many senses affected the singers' style in making its own type of *cengkok*. The particular formula about 'how to produce and beautify the *cengkok*,' however, could not be specifically explained here. Nevertheless, it should be emphasized that the spirit of understanding and expressing a high sense of song text is the key.

Cengkok is an individual style, means that every singer has its own style depending on his or her ability to create melodic ornamentation on the existing melodic lines. Moreover, it has been pointed out that the skill of the interpretation of a *pantun* text is highly recommended.

As it was mentioned above that in Western music theory, the synonym of *cengkok* is *musica ficta*, that is an ornamental melodic line sung in *melismatic*. John Stainer and William Barret categorized *musica ficta* as one of necessarily most elaborative and complex singing technique. Elements of *musica ficta* normally be written on a chant or melody in form of some notes that embellished a syllable without having certain notes [extended syllable] (Stainer and Barrett, 2009).

A further explanation of *melisma* can be described as follows, a syllable can be sung on more than one note [syllable extension or *melisma*] and also two consecutive syllables of different words can be connected to the same note. The punctuation of the lyric has to be attached to the word before the graphic extension or *melisma* (Susan et. al, 2005).

Meanwhile, Oxford Dictionary of Music (2006) explained that a *melisma* is a cluster of notes to be sung to a syllable. It is a bit difficult to write the exact notes for *cengkok* due to the difference type, interpretation, and skills of the *cengkok* that is individually sung by the singers.

After listening, observing, and analysing some examples of repertoire from Malay pop songs and the existing discographic object analysis study such as *gambus*, *gamat*, and *joget*, it can be commented out that certain Malay pop songs have it form of *cengkok* ornamentations as follows:

- *Acciacatura*: a kind of grace notes in the form of a note or notes that anticipate the existing notes from the song syllable. It normally combined with another vocal technique named double or triple *appoggiatura*.
- *Appoggiatura*: It is also included as one of the grace notes which is followed the notes before or after the existing note. *Appoggiatura* is one of the essentials notes found in almost Malay pop songs. Hence, it is necessary that every Malay pop singer should master this technique. According to Baird, the definition of *appoggiatura* is: "Of all the ornaments of singing, none is easier for the master to teach or for the student to learn than the *appoggiatura*. In addition to its pleasing quality, it alone in the art enjoys the privilege of being heard frequently without becoming tiresome to the listener, so long as it does not exceed the limits of good taste as prescribed by those who understand music." [Julianne C. Baird, 1995. p. 88].

It should be noted here however that in Malay pop songs, *appoggiatura* is generally unwritten but is sung when a singer expresses to a *cengkok* as an individual singing styles. In Malay pop songs, the function of *appoggiatura* is:

- A slight connector between tones to make it more sonorous and also to show the sole identity of Malay pop songs. This kind of expression creates the sense of *melismatic* characteristic of Malay pop songs due to the uses of legato/slur and staccato.
- Tiny melodic filler to enrich the flexibility of the melodic lines so that it does not feel like empty at all.
- Enrich the harmony variation through elaborating passing tones horizontally towards the vertical harmonic notes.
- Produce a more lively and brilliant melody within Malay pop songs.

Despite of *appoggiatura*, there are also trill in *melismatic* or syllables elaboration include as one of the Malay pop songs characteristic. As the results of object analysis in some Malay pop song repertoires, it was found that method of inserting a 'trill' in Malay pop song is as follows:

- *Appoggiatura* usually elongate the first note of the melody and is sung louder than the following melody.
- Make an *appoggiatura* as a longer variation, it is normally started with the softer voice, followed by *crescendo* and *decrescendo* throughout the melody.
- If *appoggiatura* is located on the strong beats, it usually followed by the accented notes.
- Typical a long melody is usually preceded by *appoggiatura*. However, as an exception not all *appoggiaturas* in Malay pop songs are followed by grace note and trill.
- *Mordent* can also be found in Malay pop songs repertoires. *Mordent* is an ornament comprises of two types, namely upper mordent and lower mordent. Moreover it is theoretically unwritten in Malay pop songs that practically often be sung.
- According to object analysis of the repertoire examples and current discographic study, it is found that another existing ornamentation is slide notes, i.e., notes to be played toward the main notes in a slur technique. In contrast with that of *appoggiatura*, these slide notes is always moving in stepwise. Similar to that of *appoggiatura*, however, slide notes is also consisting of two or three notes lead to the original notes of the melody.

- *Trill*, known as the swirling notes, is often unseen on the scores. Although it is theoretically unwritten on the scores, however, all of the Malay singers intention is to produce a soft and memorable sound, not too excessive though, so that it expresses the pleasantness of the melodic lines. All of the new singers must be able to create *trill* in certain syllables in order to produce the most beautiful voice inflections. However, it should be noted here that if a 'trill' is anticipated by an *appoggiatura*, then the *appoggiatura* has to become the first note of the 'trill'.

This article does not elaborate the examples of such notes ornamentation in a specific order but the reader should explore its listening comprehension to the genre in order to understand the object analysis of these kinds.

Furthermore, such addition notes found in the discographic object analysis showed that some of the ornamentation notes were contributed to the establishment of *cengkok* that created its shared values in Malay pop songs.

From the study of object analysis above it can be concluded that *cengkok* in Malay pop songs is a highly specific individual trait of unwritten notes ornamentation that could be described as the so-called a free improvisation. *Cengkok* may occur in the elongation of syllables which generally unwritten and sung in melismatic (utilizing slur or *legato*). *Cengkok* is similar to that of a *musica ficta* and constituted as the typical characteristic of Malay pop songs sung in profoundly *melismatic*.

Object Analysis of Articulation

The articulation in singing the syllables in Malay pop songs is unique and different from the daily pronunciation of formal languages. The author opinions and ideas of articulation in these studies were concluded from a selective idea of a semi structural interview and the field notes.

To begin with, all the articulation of the Malay pop songs text is as the determiner of the expression. It means that the correct articulation will define the text more clearly to the audience. Although it sounds

normal, in contrast, it needs specific practice for a singer to be capable of precise articulation. It is suggested that to do consistent vocal practice is a necessary requirement to achieve clarity and purity of articulation. The ability does not apply naturally, but is achieved through consistent vocal training. The tone quality is applied naturally, but the clarity of articulation should be trained due to its functions to the corrected text articulations.

It is understood that Malay pop songs singers should convey with the correct and clear articulation in each syllable so that the words are better perceived by the audience. In other words, a good articulation will give impression of a clear text articulation so that the musical expression of the song can be delivered beautifully.

To be specific, it should be emphasized here that the significance of vocal practice to gain clarity and purity of articulation is prerequisite. The indication of readiness in singing comes from the feeling of comfortable that can be achieved with a constant daily vocal practice in certain time. Usually singer uses the *solfa* technique, which consists of *do, re, mi, fa, sol, la, si, and do* to train their vowels pronunciation [vocalization]. Within *solfa* technique, only vowels *a, i, e, o* are available, while the word ‘*u*’ gives less attention. It is not a coincidence if the vocalization of ‘*u*’ is easier to reach rather than other vowels.

It should also be emphasized here of the significance of consistent voice training and such to avoid things that will corrupt the vocal chord, like the harshness of voice stroke. There is also an interesting opinion that vocal articulation capability can be gained from the childhood Quranic recitation experience. Although there is no scientific explanation of it yet, this opinion is reasonable, in one possible thing since *cengkok* and articulation are also trained in the Quranic recitation.

If it is examined in vocal articulation theory, Lilli Lehman, a vocal theorist, explains that all vowels must keep their point of resonance uninterruptedly on the palate. All beauty in the art of song, in cantilena as well as in all technique, consists chiefly in uninterrupted connection between the tone and the word, in the flexible connection of the soft

palate with the hard, in the continually elastic adjustment of the former to the latter. This means simply the elastic form, which the breath must fill in every corner of resonating surface without interruption, as long as the tone lasts (Lehmann, 2006).

The ability to sing the articulation or diction well is a part of the un-separated vocal technique that must be learned. The dynamic control, accent, timbre control in singing expression are also included in the aspects of vocal technique.

Harriete Brower argues regarding the definition of vocal mastery. It is said that to become a master in vocal, one has to develop his voice that it is under complete control and then he can do with it whatsoever he wishes. He must be able to produce all he desires of power, pianissimo, accent, shading, delicacy and variety of colour (Brower, 2005).

Further explanation of the importance of articulation or diction is also defines by Herriete Brower (2005) when she was saying that the greatest thing about a song is the words. It is a normal phenomenon that the text inspired the music, they were the cause of its being. Imagine, when once words have been joined to music, how other words can be put to the same music, without destroying the whole idea. The words must be made plain to the audience. Every syllable should be intelligible and understood by the listener. Diction is so absolutely significant.

Moreover, Herriete Brower also describes that the satisfactory diction creates something deeper than a song itself. It is the giving out of one's best thought, one's best self, which must animate the song and carry it home to the listener. It touches the heart, because it comes from one's very inmost being, a creature of mood. One cannot sing unless one feels like it. Brower further explains that the singer has to be inspired in order to give an interpretation that shall be worth anything (Brower, 2005).

Objective Analysis of The Expression

Flat expression in singing Malay pop songs is not recommended here but on the contrary expression is another significance objective to be gained by the Malay pop singers. The objective can be achieved by

intimacy (rote memory) to the songs and to its musical structure from its introduction, transition, as well as to the instrumental parts. For instance it is suggested to consider that in certain types of Malay pop songs, the introduction section is very significance, utilized not only as the song introduction but also as the guidance for the singers to go through the actual melody.

It should be pointed out here that the autonomous understanding of all musical aspects in introduction section of the song is very important. Some mistaken might unconsciously happened when the musicians failed to cooperate with the singers. From the ideas above, it also clear of how necessary for the singers to be able to relate the unity of *cengkok* and song text. These two elements have close connection to the feelings, emotions, and appreciation when the singers expressing the Malay pop songs text.

Furthermore, to be more specific, the authors have provided to the readers with further description of the relationship of the text with feelings, emotions and appreciation in order to give birth to good expressions in Malay pop songs. Suzanne J. Beicken argues of how the singer should have to understand the text of the song. Therefore the singers should to rote the text as necessary before starting to sing it in order to be able to express its meaning. On this point, as pointed out by Beicken, ignorance or carelessness is no excuse. Accordingly, musical notation cannot represent all the fine points of expression that affect the aesthetic demands: the art of declamation must make up for this deficiency (Beicken, 2004).

It is understood then that when several notes are sung to one syllable, the performance is called *melismatic* singing. Every long or short extension of a syllable contains more than one note is called a *melisma* (Beicken, 2004). Due to this reason, the *melismatic* character and its relation with the text is comply one another. When a long *melismatic* exists, the correct calculation is needed for intersect the syllables in each breathing. In singing, the intersection of syllables caused by off breathing should be avoided.

There is also another fact that singing is an art typical with the expression directly from the heart. The emotion, feeling, and expression is the human pure emotive elements. Furthermore, it is said

that instincts have a prominent role for every singer to express emotion and feeling with voice. For the function of the voice to take effect on the character of melody, as distinguished from ordinary speech, its expressions should also be purely instinctive (Taylor, 2007).

In addition, in the essence of artistic point of view, art itself is different from reality, but the depiction of reality through profound meaning in art that is understood by people. To reach emotion of the artistic substance is therefore quite significant. In that case, D.C Taylor mentioned that art is not reality. But it is the ability to portray reality through the comprehension of all the emotions that any person may be forced to encounter. To acquire the ability to simulate the entire gamut of human emotions, which far exceeds what any individual can ever expect to personally encounter, is to successfully play one's craft to its fullest artistic realization (Taylor, 2007).

Conclusions

Firstly, it should be revealed that as the literature artwork, *pantun* must be fulfilled through a criterion as one of the pinnacles of intangible heritage of Malay culture. According to Mohd. Rashid Md Indris (2011): "*Pantun* is known as an old Malay poem that not only full of meanings but also full of aesthetic values. These aesthetic values can be understood when the listener is sensitive enough to the structure and the text style in a piece of *pantun*. The form of *pantun* is not built arbitrarily but it needs consideration and sensitivity in all of its aspects, including the lexical preference, syllables, and the limited verses."

Secondly, in Malay Pop Songs, the musical texture normally followed the *pantun* formal structure, that is A-A-B-A. The melodic line dominated by song as the main melody has become the main focus not only in its musical character but also as the musical aesthetic as a whole. All of these musical characteristics provide people to recognize Malay pop songs in its general context.

In contrast with *musica ficta*, *cengkok* is more freely, and basically included as a personal musical trait of individual singer. Because of

the eloquence of *cengkok* sung in *melismatic*, thus the elaboration of melody with elaborative stretching lines of the syllables provide us with a seductive impression.

Finally, articulation of Malay Pop Songs should be applied in a naturally, the tone quality should have the clarity of articulation and correct text pronunciation.

As a suggestion here then, it should be noted that the genre is in fact can be classified as one of the oldest type of popular songs should eventually be preserved. Moreover, in order to sustain the existence of this genre, a formal action in form of transmission is very significant to be taken.

References

- Baird, J. C. *Introduction to the art of singing by Johann Friedrich Agricola*. New York, NY: Cambridge University Press. 1995.
- Beicken, S. J. *Treatise on vocal performance and articulation by Johann Adam Hiller*. New York, NY: Cambridge University Press. 2004.
- Bent, Margaret. *Counterpoint, Composition, and Music Ficta*. New York, NY: Routledge. 2002.
- Born, Georgina., Hesmondhalgh, David (Eds.). *Western Music and its Others*. Los Angeles, CAL: University of California Press. 2000.
- Brower, Harriette. *Vocal Mastery: Talks with Master Singers and Teachers, Comprising Interviews with Caruso, Farrar, Maurel, Lehmann, and Others*. London, UK: Forgotten Books. 2015.
- Burke, Peter. *Hybrid Renaissance: culture, language, architecture*. New York, NY: Central European University press. 2016.
- Byron, Reginald (Ed.). *Music, Culture, and Experience*. Selected Papers of John Blacking. Chicago, IL: Chicago University Press. 1995.
- Caplan, David. *Rhyme Challenge*. Oxford, UK: Oxford University Press. 2014.
- Clippinger, D.A. *Head Voice and Other Problems*. Frankfurt, Germany: Outlook Verlag GmbH. 2018.
- Cross, Ian. "Music and Biocultural Evolution". in Clayton, Martin.,

- Herbert, Trevor., Middleton, Richard. *Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. New York, NY: Routledge. 2003.
- George, S.E et al. *Visual Perception of Music Notation: On-line and Off-line Recognition*. Pennsylvania, PA: IGI Publishing. 2004.
- Haslam, W.E. *Style in Singing*. Retrieved from: <http://www.gutenberg.org/files/21400/21400-h/21400-h.htm>. 2007.
- Kennedy M. & J. Bourne. *Oxford Dictionary of Music, 2nd, Revised Edition*. Oxford, UK: Oxford University Press. 2006.
- Lehmann, L. *How to sing*. Retrieved from: <http://www.gutenberg.org/files/19116/19116-h/19116-h.htm> 2006.
- Martarosa. "Musik Gamat: Apropriasi Musik oleh Masyarakat Bandar Pesisir Sumatra Barat. *Disertasi Sekolah Pascasarjana Universitas Gadjah Mada*, Yogyakarta: UGM. 2017.
- Merriem, Alan. *Anthropology of Music*. Illinois, IL: Northeastern University Press. 1964.
- Mohd. Rashid Md Idris. *Nilai Melayu dalam pantun*. Tanjong Malim, Perak, DR: Penerbit Universiti Pendidikan Sultan Idris. 2011.
- Piah, H.M. *Puisi Melayu Tradisional: Satu Pembicaraan Genre dan Fungsi*. Kuala Lumpur, Malaysia: Dewan Bahasa dan Pustaka, Kementerian Pendidikan Malaysia. 1989.
- Ritawati, Tengku. "Pembangunan Kurikulum Bagi Pengajaran dan Pembelajaran Nyanyian Lagu Melayu Asli untuk Institusi Pendidikan Formal". *Disertasi Pascasarjana Universiti Pendidikan Sultan Idris*, Malaysia: UPSI. 2016.
- Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts 2nd Edition*. New York, NY: Routledge. 2016.
- Stainer J. & W. Barrett (Eds.). *A Dictionary of Musical Terms*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 2009.
- Taylor, D.C. *The Psychology of Singing: A Rational Method of Voice Culture Based on a Scientific Analysis of All Systems, Ancient and Modern*. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/21957/21957-h/21957-h.htm>. 2007.

Diskursus Transmisi Lagu Dolanan

*Music is the movement of sound to reach the soul
for the education of its virtue*
(Plato)

Ada sebuah dikotomi atau secara ekstrim sebuah kontradiksi atas perkembangan lagu-lagu populer untuk anak-anak Indonesia dewasa ini, yakni di satu pihak komersialisasi yang menggebu—yang tidak kalah dengan musik pop orang dewasa pada umumnya—serta di lain pihak, ketidakpedulian lagi terhadap lagu-lagu permainan tradisional semata-mata karena dianggap kuno.

Modernisasi dan gaya hidup modern tidak harus diartikan dengan begitu saja meninggalkan nilai-nilai tradisi, karena nilai-nilai itu telah terbukti mampu memberi warna atau karakter atas gaya hidup kita. Lihat saja bagaimana menggebu-gebunya para cendekiawan dan budayawan kita menanggapi dan menyikapi krisis politik dan krisis ekonomi yang membawa kita kepada krisis moral dan bahkan krisis kebudayaan dewasa ini. Kita seolah telah kehilangan nilai-nilai kebersamaan, kegotongroyongan, kerukunan dan keguyuban yang dulu mewarnai kehidupan kita sehari-hari.

Nilai-nilai tersebut—secara implisit dan eksplisit—sebetulnya banyak terkandung di dalam perbendaharaan lagu-lagu permainan tradisional anak-anak Indonesia. Ambillah salah satu contoh lagu “Jamuran” yang dulu dinyanyikan dengan melingkar sambil berpegangan tangan satu sama lain, betapa terasa menyenangkan dan kita larut dalam kebersamaan yang erat. Kini yang muncul adalah lagu pop anak-anak yang cenderung dinyanyikan sendirian dan kurang makna yang jelas dari aspek syairnya. Anak-anak semakin individualistis dan kurang diperkenalkan pada lingkungan alam dan sosial. Gejala yang sama juga dialami oleh orang dewasa yang kini cenderung menjadi individualistis dan kurang mementingkan nilai kebersamaan dalam artian yang positif, bukan pengertian yang sempit ke arah kroniisme.

Menghadapi modernisasi memang mau tidak mau harus berhadapan dengan berbagai konflik, salah satu di antaranya adalah konflik kultural. Clifford Geertz menyebut fenomena konflik kultural ini sebagai *an incongruity of meaning* (ketidaksesuaian makna) dengan implikasi bahwa hal itu merupakan sifat-sifat makna itu sendiri.¹ Apakah memang makna yang terkandung di dalam lagu-lagu permainan tradisional anak-anak sudah tidak relevan lagi dengan kondisi kultural kita sekarang ini?

Kalaupun kita belum kehilangan sepenuhnya nilai-nilai kebersamaan, kegotong-royongan, kerukunan, dan *keguyuban* yang dulu kita miliki, dan bila kita beranggapan bahwa nilai-nilai itu sedang bergeser disebabkan oleh percepatan proses modernisasi yang ternyata imbalans dengan proses perubahan kebudayaan kita, maka yang terjadi adalah ketidaksiapan kita dalam mengelola perubahan keadaan itu. Lembaga pendidikan sebagai salah satu mediator dan fasilitator serta dinamisator ke arah perubahan itu, berarti juga telah gagal dalam salah satu misi yang diembannya, yakni sebagai *the agent of cultural change*.

Dalam konteks inilah, dan bukan dalam konteks bernostalgia semata-mata, pendokumentasian, termasuk pengadaan transkripsi, transmisi, serta re-diseminasi lagu-lagu permainan tradisional

1 Clifford Geertz, *Tafsir Kebudayaan*, Francisco Budi Hardiman (penerjemah), Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 1992, p. 196.

anak-anak dirasa perlu diadakan. Bila proyek pendokumentasian dan pengadaan transkripsi semacam itu sudah bisa dilaksanakan, maka lembaga pendidikan formal maupun non-formal sebagai agen perubahan budaya, selanjutnya menransmisikannya melalui program-program pengajaran yang dijalankannya.

Nilai Mulia yang Dilupakan

Di atas kertas persoalan ini nampak sederhana, tetapi sesungguhnya adalah merupakan proyek jangka panjang yang sulit dan mahal. Jepang misalnya, butuh waktu bertahun-tahun untuk menahan laju perubahan budaya yang ekstrim dengan cara menggali dan menghidupkan kembali nilai-nilai tradisi mereka dalam berbagai elemen keseharian mereka, Kui-kuil yang kuno direnovasi dengan biaya yang sangat tinggi dan memakan waktu lama karena meliputi aset kuil-kuil kuno di seantero Jepang. Kesenian tradisional diberi insentif dan didorong untuk dikembangkan secara modern meski tanpa menghilangkan nilai-nilai tradisionalnya. Lagu-lagu permainan anak-anak tradisional didokumentasikan, ditranskrip ulang, dan direkam serta disebar ke seluruh sekolah. Tidak hanya itu, setiap tahun mereka mengadakan festival *genre* (jenis lagu) tersebut mulai tingkat lokal sampai nasional. Tradisi membawa anak-anak usia 3, 5 dan 7 tahun (*sichigosan*) ke kuil untuk diberkahi adalah salah satu bentuk dari pelestarian budaya tradisional mereka juga. Banyak contoh lagi yang bisa dipelajari dari Jepang dalam usahanya menahan laju perubahan budaya yang ekstrim dan yang cenderung “membelatarakan” manusia ke alam yang serba virtual dalam abad mega modern ini.

Sementara itu, pendidikan di Indonesia masih saja asyik bermasygul dengan persoalan pendidikan manusia Indonesia seutuhnya yang serba mengada-ada dan tidak jelas wujudnya. Artinya, kita tidak berupaya menahan laju integrasi kultural yang imbalans, kita tidak merencanakan sesuatu menghadapi konflik kultural, dan akhirnya kita hanya dipenuhi dengan rasa kekhawatiran dalam menghadapi perubahan kultural selama ini. Inilah masalah yang sedang kita hadapi dan semuanya itu menuntut kita untuk mengambil sikap yang masuk akal dan berjangka panjang.

Arus informasi yang tengah bergerak dengan ukuran *mega speed*, modernisasi negara-negara berkembang yang seolah berpacu dengan hari esok demi mengejar keterbelakangan, sebaliknya, perkembangan sains dan teknologi yang seolah tak terkejar lagi oleh negara berkembang, adalah realita kekinian yang meresahkan. Di lain pihak, era globalisasi kian mendesak-desak budaya lokal dan budaya nasional suatu bangsa. Semua itu adalah fenomena masa kini yang membawa serta konsekuensi logis tergilasnya nilai-nilai tradisional yang kian hari dipandang sebelah mata dan bahkan hampir sama sekali dilupakan. Tidak kurang dari Alfin Toffler, seorang sosiolog Amerika, telah jauh-jauh hari mengingatkan bahwa:

*"We are creating a new society. Not a changed society. Not an extended, larger-than-life version of our present society. But a new Society. This simple premise has not yet begun to tincture our consciousness. Yet unless we understand this, we shall destroy ourselves in trying to cope with tomorrow"*² ["Kita sedang menciptakan suatu masyarakat yang baru. Bukan masyarakat yang berubah. Bukan suatu perluasan, bentuk yang lebih besar dari masyarakat kita sekarang. Melainkan suatu masyarakat yang baru. Premis yang sederhana itu belum mulai meracuni kesadaran kita. Namun kecuali kita memahaminya, kita akan menghancurkan diri kita sendiri dalam mencoba menyesuaikan diri dengan hari esok."]

Untuk berkelit dari kekhawatiran yang demikian itu, biasanya kita berdalih dengan penggunaan istilah transformasi budaya yang rasanya lebih halus dan tidak se-ekstrim bahwa kita tengah menghancurkan diri kita sendiri dalam mencoba menyesuaikan diri dengan hari esok. "Secara umum pengertian transformasi budaya adalah perubahan—konsep, bentuk, fungsi, dan sifat— budaya untuk menyesuaikan dengan konstelasi dunia,"³ demikian Johanes Mardiman mengutip pengertian transformasi budaya yang diambilnya dari kamus. Dengan demikian istilah transformasi budaya itu seolah mengandung rencana,

2 Alfin Toffler, *Future Shock*, Pan Books Ltd., London, 1971, p. 172. Lebih lanjut lihat pada Mochtar Lubis dalam bukunya *Transformasi Budaya Untuk Masa Depan* (Inti Idayu Press, Jakarta, 1985, P. vii), juga telah mengingatkan kita bahwa, "... hari ini adalah masa depan hari kemarin dan hari ini adalah kemarinnya hari esok. Semuanya saling berkaitan dan kita harus melihatnya sebagai suatu proses yang berkesinambungan."

3 Johanes Mardiman (Ed.), *Jangan Tangisi Tradisi: Transformasi Budaya Menuju Masyarakat Indonesia Modern*, Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 1994, p. 15.

sasaran, dan tujuan-tujuan di dalamnya. Secara sederhana Johanes Mardiman melemparkan premisnya sebagai berikut:

“Setelah memahami kondisi masyarakat kita sekarang dan dapat menemukan rumusan masyarakat modern yang kita inginkan, kita perlu menentukan langkah-langkah untuk mencapainya. Sistem nilai, pola pikir, tingkah laku dan adat kebiasaan yang selama ini berlaku, tetapi sudah usang atau bahkan menjadi kendala bagi kemajuan yang dituntut untuk menunjang pembangunan, dapat kita pertanyakan relevansinya.”⁴

Yang ingin kita pertanyakan justru konsep mengenai pembangunan itu sendiri. Pada masa yang baru saja berlalu, kata “pembangunan” begitu bertuahnya sehingga interpretasi tunggal seolah hanya ada pada pihak penguasa. Sebagai salah satu akibatnya, kita cenderung *manut* (artinya menurut tanpa *reserve*) saja dengan kebijakan pusat dan kita tak lebih dari hanya sekedar sekrup-sekrup pembangunan yang mengokohkan sistem tanpa bisa mengeluarkan kritik atas pembangunan yang ternyata telah mengabaikan eksese berupa penghancuran nilai-nilai tradisional di dalam kebudayaan kita.

Disadari atau tidak, mengemas kesenian tradisi semata-mata hanya demi mengejar peningkatan devisa melalui turisme, yang kemudian dengan gagahnya disebut dengan istilah “wisata budaya” itu, tidak lain adalah penghancuran atas nilai-nilai tradisional itu sendiri. Dengan tepat George Junus Aditjondro memberi gambaran kepada kita seperti berikut ini:

“... Hasil interaksi antara sistem budaya hotel internasional itu dengan kebudayaan dan alam setempat yang menjadi “jualan” dalam industri pariwisata, melahirkan suatu sistem budaya baru, suatu sistem budaya blasteran yang tidak sungguh-sungguh berakar dalam sistem budaya asli yang melahirkannya, dan lebih bersifat suatu budaya pajangan (etalase).”⁵

Lebih tragis adalah nasib lagu-lagu permainan tradisional anak-anak kita. Bila di Inggris anak-anak masih mendengar nyanyian seperti “London bridge is going down, going down, going down ...”, di Amerika

4 Johanes Mardiman, *Ibid.*, p. 16

5 George Junus Aditjondro, “Menghadapi Dampak Negatif Pariwisata di Bidang Lingkungan Hidup dalam Johanes Mardiman (Ed.), *Ibid.*, p. 129.

anak-anak masih bermain “Peek a boo...” sambil menyanyikannya, di Jawa kita (hampir) tidak pernah lagi melihat anak-anak bermain dan bernyanyi dengan lagu “Jamuran” atau lagu-lagu permainan tradisional lainnya. Budaya populer yang “menyerang” (karena sifatnya yang agresif) dengan hebatnya melalui media elektronik seperti televisi dan industri rekaman, juga “menjejalkan” ke telinga anak-anak lagu-lagu pop anak yang, meski menembus masyarakat, tetapi belum tentu memiliki nilai-nilai edukatif dan bahkan mungkin tidak menawarkan apresiasi estetis sama sekali.

Namun demikian harus diakui bahwa budaya musik pop anak sudah menjalar sedemikian rupa hingga ke pelosok desa. Ketika halnya sudah demikian, maka jangan harap akan ada seorang anak yang suka menyanyi “Desaku yang kucinta...,” karena seperti anak kota umumnya, mereka akan lebih suka menyanyi “Diobok-obok...”. Anak-anak tidak lagi suka menyanyi lagu pastoral yang imajinatif itu dan sebaliknya lebih menyukai lirik-lirik verbal semacam “Diobok-obok” itu, maka mereka tidak akan pernah lagi tersentuh pengalaman estetis yang sangat penting bagi perkembangan intelegensi mereka. Arti penting faktor imajinatif di dalam lagu-lagu permainan tradisional dengan mengutip pendapat Polanyi, dapat digambarkan sebagai berikut:

“... Thus, works of science, engineering, and the arts are all achieved by the imagination. ...But we do have to achieve an imaginative vision in order to “use “a work of art, that is, to understand and enjoy it aesthetically””⁶ [“... Karenanya, karya-karya ilmu pengetahuan, rekayasa, dan kesenian, semuanya dicapai melalui imajinasi. ... Tetapi adalah keharusan bagi kita agar mencapai sebuah visi yang imajinatif untuk “menggunakan” sebuah karya seni, yakni, untuk memahami dan menikmatinya secara estetis.”]

Dalam istilah faktor imajinatif yang terdapat di dalam lagu-lagu permainan tradisional anak-anak, penulis bermaksud membatasi pembicaraan sebatas esensinya saja, bukan faktor-faktor lain yang sifatnya non-artistik, misalnya faktor popularisme dan komersialisme yang memang tidak dimilikinya. Dua faktor terakhir ini terdapat pada lagu-lagu pop anak, membawa serta di dalamnya efek negatif yaitu makin menajamnya fenomena konsumerisme di satu pihak

6 Michael Polanyi and Harry Prosch, *Meaning*, The University of Chicago Press, Chicago, 1977 (paperback edition), p. 85.

dan kecemburuan sosial di pihak lain. Harap dicatat, semua ini terjadi pada anak-anak yang masih lugu, di desa-desa, ketika menonton televisi, mereka dengan serta merta teracuni, dan mengendapkannya dalam-dalam di dalam memori, bayangkan bila satu saat meledak—kecemburuan sosial itu misalnya—pasti akan menghancurkan tatanan sosial yang ada selama ini.

Esensi yang penulis artikan adalah seperti yang dikatakan oleh Karl R. Popper, yakni, “... *if we can explain the behaviour of a thing in terms of its essence—of its essential properties—then no further question can be raised, and none need be raised (except perhaps the theological question of the Creator of the essence)*.”⁷ Esensi dan elemen-elemen di dalamnya itulah yang ingin dicari melalui tulisan ini, yakni apakah makna yang terkandung di dalam teks lagu-lagu permainan tradisional anak-anak implisit memiliki faktor imajinatif, pesan-pesan khusus, dan unsur estetis di dalamnya? Apakah semuanya itu masih relevan dengan kondisi sosial dari masyarakat baru yang sedang kita ciptakan kini? Apakah unsur-unsur teaterikal dalam permainan itu tidak lebih bersifat kreatif dibanding duduk di depan televisi dan menonton drama anak-anak yang serba instan dan kurang apresiatif?

Selain hendak menjawab pertanyaan-pertanyaan di atas, tulisan ini bermaksud menggali kembali sebagian (sekali lagi sebagian), dari repertoar lagu-lagu dolanan, khususnya yang berbahasa Jawa, meski tidak tertutup kemungkinan bahwa gagasan yang sama bisa diimplementasikan untuk genre yang sama di dalam setiap sistem budaya masyarakat di seluruh nusantara ini. Salah satu alasan yang lain adalah, meski tidak perlu dijelaskan secara rinci, diakui secara umum bahwa, “...modernisasi telah membawa dampak menguatnya egoisme serta melemahnya solidaritas sosial. Pembangunan kualitas manusia Indonesia jadi terasa mendesak.”⁸ Untuk alasan inilah, perlu dicari musikologi yang bukan saja bisa dimanfaatkan oleh para pengelola pendidikan untuk merencanakan peningkatan kualitas manusia Indonesia melalui pendidikan musik yang bisa dihayati dan dimanfaatkan oleh masyarakat seluruhnya.

7 Karl R. Popper, *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*, Clarendon Press, Oxford, 1989 (Revised Edition), p. 194.

8 Darmanto Jatman, *Psikologi Jawa*, Penerbit Yayasan Bentang Budaya, Yogyakarta, Februari 1999 (cetakan kedua), p. 108.



(Foto: Erie Setiawan)

Musikologi Indonesia (sebutlah etnomusikologi Indonesia), sejauh ini merupakan disiplin yang diimpor dari Barat yang mengandalkan nilai-nilai “obyektif, universal, serta bebas nilai”, sambil meremehkan nilai-nilai “transubjektif, historikal, serta kaya nilai” seperti esensi yang terdapat di dalam lagu-lagu dolanan anak-anak. Dengan istilah transubjektif penulis maksudkan adalah hubungan yang dialogis antar manusia, seperti ketika secara teatrikal anak-anak bermain “Jamuran,” misalnya. Pengertian historikal adalah bahwa kita memiliki sejarah panjang hingga menjadi diri kita, negara kita yang seperti sekarang ini. Dimensi kesejarahan ini dapat diajarkan melalui lagu-lagu permainan tradisional. Kaya nilai, seperti misalnya lagu-lagu pastoral yang kita miliki, di mana pemujaan keindahan alam, bersatu dengan alam, mengenal alam secara lebih dekat, kebersamaan, kegotong-royongan, kerukunan, dan *keguyuban* dibina kembali dengan cara yang lebih modern untuk menghindari kesan alergi atau penolakan terhadap nilai-nilai yang tradisional, primitif, dan dianggap kuno.

Itulah gagasan yang ingin dicapai melalui tulisan ini. Tetapi penekanan ulang diberikan di sini guna meyakinkan bahwa anak-anak banyak belajar dari pengalaman, termasuk pengalaman estetis

ketika mereka menyanyikan dan memainkan lagu-lagu dolanan. Teori ini diperkuat oleh Karl R. Popper yang menyatakan bahwa “... *all knowledge consists of information received by our senses; that is, by experience.*”⁹

Uraian di atas secara implisit juga menggambarkan keprihatinan penulis atas pelaksanaan pengajaran dan pendidikan musik di SD selama ini. Materi pengajaran dan pendidikan tak lebih dari sekedar pengenalan musik Barat dan kurang memperhatikan aspek penanaman pengalaman yang justru merupakan esensi dari pengajaran dan pendidikan musik itu sendiri.¹⁰

Transmisi

Lagu-lagu dolanan adalah salah satu bentuk tradisi lisan yang ditransmisikan dari generasi ke generasi secara oral. Oleh karena itu tidak jelas sejak kapan *genre* ini mulai dikenal secara luas. Apa yang mungkin dapat dilakukan tidak lebih jauh dari membuat asumsi konteks historis. Pertama, sebagai contoh, gamelan dalam bentuk orkestra lengkap sudah ada sejak zaman Majapahit (abad ke-13). Dengan demikian, asumsi pertama adalah *genre* ini mungkin sudah ada sebelum periode ini. Kedua, gending-gending Jawa di luar keraton (musik rakyat), sudah ada yang mulai punah bahkan ketika RMT Wreksodiningrat pada tahun 1880an membuat pernyataan:

“ *Samongsa kagoenaning bongsa poenika ‘mboten kamanah, mesti andjalari simaning adji saha koewasaning Kraton, poenapa denetataningbongsa (beschaving) oegi ladjeng sima; nagari ingkang tanpa kagoenan, tamtoe ladjeng toewoeh salah kadadening bongsa.*”¹¹

Pernyataan itu rasanya masih relevan juga dengan keadaan masa kini, karena tidak dapat disangkal saat ini kita sedang kehilangan jati diri sebagai bangsa dan sudah sekian banyak kesenian tradisi kita telah punah. Hambatan utama dalam upaya merekonstruksi sekian

9 Karl R. Popper, *Op.cit.*, p. 61.

10 Triyono Bramantyo, “Makna dan Hakekat Karya Seni: Sebuah Tinjauan Estetis untuk Dasar-dasar Pendidikan di Sekolah Umum,” dalam *Jurnal Seni BP ISI Yogyakarta*, VI/03-Januari 1999, p. 160-170.

11 Paul J. Sellig, *GendingJawi*, J.H. Sellig & Zoon, Bandoeng, 1922.

banyak dari antara yang punah itu adalah karena tiadanya dokumen tertulis yang bisa dilacak. Oleh sebab itu penulisan kembali lagu-lagu tradisi kita jelas merupakan kebutuhan yang sangat mendesak. Kalau tidak, dari generasi ke generasi kita hanya bisa mengeluh tidak adanya sumber acuan bagi upaya rekonstruksi semacam itu. Sampai di sini mungkin segera muncul pertanyaan-pertanyaan seperti apakah perlunya pendokumentasian kesenian tradisional kita? Bukankah sejarah terus bergulir ke depan dan tidak akan pernah terulang? Mengapa tidak dibiarkan saja proses seperti ini berjalan sampai tiba pada titik kulminasi wujud kebudayaan atau kesenian yang baru sama sekali?

Pengalaman telah membuktikan bahwa ternyata, hampir setiap kajian ilmiah atas seni pertunjukan tradisional, senantiasa dihadapkan pada masalah tekstual yang seolah menemui jalan buntu karena ketiadaan teori yang mapan yang kemudian bisa dipergunakan sebagai landasan kajian analisis. Itu sebabnya kenapa kita lantas harus belajar ke Amerika Serikat atau ke Eropa demi memperoleh PhD di bidang karawitan misalnya. Untuk kajian kontekstual, dijumpai demikian luas contoh yang bisa diambil. Tidak jarang sebuah thesis S2 *over-emphasized* pada kajian ini dan mengabaikan kajian tekstualnya. Sebabnya adalah karena deskripsi kontekstual tidak membutuhkan teori khusus yang langsung *applicable* atas suatu obyek, melainkan hanya merupakan deskripsi yang mendukung atas obyek tersebut.

Dalam permasalahan seperti itulah pertanyaan-pertanyaan di atas tadi muncul. Mungkin benar bahwa kita tidak mungkin merekonstruksi beberapa kesenian tradisional yang sudah punah karena tiadanya basis teori yang kuat untuk itu. Adapun perspektif sejarahnya saja masih kabur, hingga kini. Ambil contoh sejarah karawitan. Ujung pangkalnya bisa diyakini pasti akan berhenti pada mitologi yang memang merupakan ciri khas tradisi lisan. Dalam kebuntuan ilmiah seperti inilah maka asumsi-asumsi yang didasarkan pada perspektif sejarah dalam pengertian yang luas mungkin bisa dijadikan alternatif spekulasi yang masuk akal.

Kalau kita membaca wacana lagu-lagu populer anak dewasa ini, dapat dilihat betapa komersialisme telah menunjukkan keberingasannya sampai pada eksploitasi anak-anak sebagai artis

penyanyi cilik yang dirampas waktu bermainnya, digantikan dengan berbagai kegiatan rekaman dan pertunjukan musik. Selera musikal mereka pun dipaksakan sedemikian rupa, sehingga kadang tidak sesuai dengan jiwa anak-anak. Di lain pihak, anak-anak lainnya telah dijejali sedemikian rupa dengan selera musikal yang mau tak mau harus didengarkan karena hanya itulah yang dapat dinikmati di televisi. Tidak ada alternatif bentuk penyajian musikal yang lebih apresiatif karena pihak produser hanya berhitung atas profit dan profit, jadi tidak ada kamus defisit dalam hal itu.

Akibatnya sudah barang tentu sangat serius. Pendidikan apresiasi musik untuk anak-anak terabaikan, sebaliknya selera musikal mereka “dipaksakan” dengan lagu-lagu yang kadang tidak ada maknanya apa pun. Tidak perlu disebutkan secara eksplisit di sini, sebab kita semua sudah tahu bahwa pada dasarnya lagu-lagu sejenis itu memang bukan untuk misi pendidikan, melainkan hanya untuk kepentingan bisnis semata-mata.

Salah satu gagasan yang hendak ditawarkan di sini adalah proses transmisi lagu-lagu permainan tradisional (lagu-lagu dolanan) yang terbukti secara musikal dan edukasional memiliki makna yang dalam. Yang dimaksud dengan proses transmisi dalam pengertian ini adalah proses pewarisan *genre* itu kepada anak-anak masa kini, yakni masa yang disebut krusial karena memasuki milenium ketiga yang sarat dengan bahaya, misalnya terputusnya hubungan generasi muda dengan tradisinya sendiri. Termasuk juga kekhawatiran yang diwujudkan dalam pertanyaan-pertanyaan yang sudah disebutkan di atas tadi.

Perlu ditegaskan di sini bahwa musik dalam pendidikan—penulis sering menyebutnya dengan istilah “musik pendidikan”—memiliki efek katartik yang mengekspresikan beberapa kebenaran psikologis yang dalam.¹² Efek katartik ini juga dapat dijumpai dalam

12 Tercapainya pengalaman musikal, demikian pendidikan musik seharusnya diarahkan, adalah salah satu bentuk kedalaman dari kebenaran psikologis yang merupakan manfaat dari pendidikan musik. Istilah katartik secara harafiah berarti membersihkan perut. Dengan demikian efek katartik dalam pengertian psikologis di sini adalah membersihkan jiwa seseorang melalui pengalaman musikal itu. Baca misalnya karangan Peter Fletcher, *Education & Music*, Oxford University, New York, 1987, sedangkan mengenai makna estetis, baca Michael Polanyi & Harry Prosch., *Meaning*, The University of Chicago press, Chicago, 1975.

genre yang sedang dibahas ini. Ketika modernisme yang diboncengi oleh individualisme sudah sedemikian bahayanya, maka kerinduan pada *genre* ini bukan lagi semata-mata ungkapan nostalgik belaka, melainkan lebih merupakan himbauan dan ajakan atau katakanlah seruan, untuk kembali kepada jati diri yang sesungguhnya tidak memiliki dasar-dasar budaya individualistis.

Wacana lagu-lagu anak-anak dewasa ini diakui atau tidak lebih menonjolkan perhitungan mekanisme dan selera pasar yang “dipaksakan”. Seolah kepada anak-anak tidak diberikan alternatif untuk mendengarkan musik dan nyanyian yang baik secara edukasional. Lirik atau syair lagu-lagu anak-anak sekarang ini lebih banyak bersifat main-main dan kadang bahkan makna syair diabaikan sama sekali. Ambil contoh lagu “Mama, bolo-bolo....” Banyak lagi contoh yang bisa disebutkan di sini tetapi sekadar memberi gambaran tentang wacana lagu-lagu anak-anak masa kini, cukuplah kiranya contoh itu dianggap mewakili sekian banyak lainnya.

Tidak sedikit orang mungkin lantas berkomentar secara naif, “apa boleh buat, zaman memang sudah berubah, dan kita tidak tahu ke mana arah perubahan itu.” Siapa pun pasti setuju, bahwa kita memang menghendaki perubahan dalam arti kemajuan menuju kebahagiaan dan kesejahteraan manusia yang adil dan merata. Akan tetapi sudah barang tentu kita juga seharusnya setuju bahwa perubahan dan kemajuan itu harus memiliki basis nilai-nilai moral yang meski universal, namun juga membawa serta kaidah-kaidah jati diri yang berciri khas kebangsaan, yakni yang bersifat lokal dan nasional.

Ki Hadjar Dewantara sudah sejak semula mengingatkan arti penting trilogi pendidikan nasional melalui doktrinnya yang terkenal itu, tetapi yang kini juga sudah hampir dilupakan banyak orang. Dunia pendidikan beberapa dekade belakangan ini hanya sebatas sebagai *receiver* dari istilah keren *transfer of knowledge*. Pendidikan kita belum menampilkan diri sebagai *agent of change* meski slogan ini sering didengungkan oleh para pimpinan.

Iklim berkesenian tradisional serius yang lebih menitikberatkan artistik adiluhung, termasuk pengembangan *genre-genre* dalam arti yang luas, misalnya sampai yang bernuansa *contemporary* sekalipun,

harus mulai dipikirkan sejak sekarang. Nostalgia terhadap masa lalu —masa ketika lagu-lagu dolanan terasa demikian menghibur dan mendidik kita untuk arif dan jujur terhadap sesama, terhadap orang tua atau yang dituakan, terhadap lingkungan alam, dan sebagainya— sangat masuk akal dan bukan sekedar eskapisme atau sekedar *back to basic* terhadap nilai-nilai tradisional. Lagu-lagu dolanan memiliki nilai-nilai yang lebih musikal, memiliki nilai-nilai moral, dan bukan seperti lagu-lagu anak populer yang mengabaikan makna tekstual dan kontekstual kecuali aspek rugi laba dalam mekanisme pasar komoditi.

Anak-anak harus dikembalikan pada dunia mereka yang penuh keceriaan yang sesungguhnya, bukan yang virtual atau yang semu-semu saja. Anak-anak harus diberi tempat untuk bermain, Sekolah harus memberi fasilitas tempat bermain untuk anak-anak. Pemerintah daerah harus menyediakan sebidang tanah di setiap sudut kampung tempat tinggal mereka berupa taman-taman untuk bermain. Taman-taman itu diberi fasilitas untuk anak-anak disertai dengan pemikiran *safety first* dan *cleaning service* yang memadai layaknya negara maju.

Jika selama ini kita cukup disibukkan dengan masalah-masalah ekonomi dan politik disertai isu-isu yang jauh dari mementingkan kepentingan anak-anak generasi penerus republik ini, maka kini saatnya kita merenungkan hal itu. Anak-anak harus diberi prioritas dengan pemikiran yang komprehensif sehingga kelak kita tidak akan kehilangan identitas kebangsaan kita.

Kesimpulan

Kesimpulan sementara yang dapat ditarik dari uraian di atas adalah bahwa *genre* ini kian hari kian kehilangan masyarakat pendukungnya. Fenomena yang menandai kepunahan *genre* ini adalah bersamaan ketika mata pelajaran Bahasa Daerah mulai dicabut dari kurikulum pendidikan (Kurikulum 1974). Sejak itu bahasa daerah sudah tidak populer lagi dan anak-anak dalam komunikasi keseharian mereka di dalam keluarga banyak yang sudah mulai menggunakan bahasa Indonesia. Sebagai akibat, *genre* ini sudah mulai kehilangan masyarakat pendukungnya secara berangsur-angsur. Hingga kini,

hanya sekolah Taman Siswa saja yang masih konsisten mengadakan festival *genre* ini setiap tahun.

Tulisan ini disertai dengan harapan bahwa *genre* ini kelak akan dimasukkan kembali ke dalam kurikulum pendidikan sebagai muatan lokal. Metodologi transmisinya adalah metode apresiasi, yakni dengan keterlibatan langsung antara siswa dan guru yang bilamana perlu didatangkan dari tokoh seniman di bidangnya sebagai nara sumber ahli.

Sekaligus, gagasan ini juga dapat diaplikasikan untuk segala jenis musik tradisi lainnya yang juga sudah mulai punah. Kepunahan yang berlarut-larut dari kesenian/musik tradisi kita ini tentu tidak bisa dibiarkan. Oleh karena itu, memasukkannya ke dalam kurikulum pendidikan adalah salah satu alternatif demi kelangsungan dan pengembangannya di masa-masa mendatang. Sebab meski *genre* ini selalu di pihak yang kalah jika dihadapkan dengan budaya populer, namun demikian nilai-nilai dan makna estetis dari idiom-idiom musikal di dalamnya kelak bisa memperkaya khasanah penciptaan musik yang baru di negeri tercinta ini.

Kepustakaan

- Aditjondro, George Junus., “Menghadap Dampak Negatif Pariwisata di Bidani lingkungan Hidup,” dalam Johanes Mardimai (Ed.), *Jangan Tangisi Tradisi: Transforms Budaya Menuju Masyarakat Indonesia Ma em*. Yogyakarta: Kanisius, 1994.
- Bramantyo, Triyono., *Makna dan Hakiki Karya Seni: Sebuah Tinjauan Estetis untuk Dasar-dasar Pendidikan Musik di Sekolah Umum*, Jurnal Seni, BP-ISI Yogyakarta, NO. VI/03- Januari, 1999.
- Fletcher, Peter., *Education & Music*, Oxfoi University, New York, 1987.
- Geertz, Clifford., *Tafsir Kebudayaan*, Fracisco Budi Hardiman (penerjemah). Yogyakarta Kanisius, 1992.
- Jatman, Darmanto., *Psikologi Jawa*. Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya, 1999.
- Lubis, Mochtar., *Transformasi Budaya Untuk Masa Depan*. Jakarta: Inti Idayu Press, 1985

- Mardiman, Johanes., “Kata Pengantar” Johanes Mardiman (Ed.), *Jangan Tangi Tradisi: Transformasi Budaya Menu] Masyarakat Indonesia Modern*. Yogyakarta Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 1994.
- Polanyi, Michael dan Prosch, Harry., *Meaning*. Chicago: The University of Chicago Press., 1979 (paperback edition).
- Popper, Karl R., *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Oxford: Clarendon Press, 1989 (revised edition).
- Toffler, Alfin., *Future Shock*, London: Panbooks Ltd., 1971.

Early Acceptance of Western Music in Indonesia and Japan

Indonesia and Japan shared a rather similar historical background in their contact with Western music. Sixteenth-century Indonesia and Japan, upon which this investigations would be based, marked the beginning of the early Western music acceptance, mainly through the Portuguese merchants and missionary activities in both countries.

It was especially the spice trade on the Straits of Mallaca that brought the Portuguese ships to land and noticed about what they called the 'spice island' (formerly Mollucas, now Maluku) of Indonesia in 1511. It was also in Mallaca that the Jesuits met the Japanese named Yajiro, who told about his country, became the first Japanese Christian and brought the Jesuits to Japan in 1549. Amongst so many kinds of the Christianity impacts, the introduction of Western music would become the main concerns in this paper. Sixteenth-century Gregorian songs can still be found in Maluku and Flores of Indonesia and in

Kyûshû of Japan, even though, for the time being, its texts have become very corrupted.

Current musical life situation in Japan is said to be comparable with that of Western countries, as there are fine orchestras almost in every large city in Japan. In Indonesia, on the contrary, there is no single professional orchestra yet even in Jakarta today.

Early Historical Background

The arrival of the Portuguese merchants and missionaries in Indonesia and Japan in the sixteenth-century brought the introduction of Western culture in general, and Western music acceptance in particular. Portuguese impacts in both countries can be divided into four groups: i.e., religious, cultural, political and economic. In this paper, however, the author purposes only to mention the first two impacts, religious and cultural, in correlations with the first introduction of Western music in Indonesia and Japan, which can be said mainly through the missionary activity.

In addition with that, an account by Indonesian sociologist Ignas Kleden tells that there are at least three necessary requirements of colonization to happen. First, the foreigners would not interest to occupy a country poor in natural resources. If there were no spices in the islands of Maluku; the Portuguese, the English, and the Dutch would not possibly to occupy the islands to do the monopoly in spice trade. Second, in order to mobilization, the colonizers would not interest to an island with a few inhabitants. Third, in order to win the political power the colonizers would search for an area where the system of administration that already existed [Kleden. 2018. p.6]

Indonesia is geographically about six-time larger than Japan, has a population estimated at 266 million with more than 300 ethnic groups and local dialects of more than 700 languages being spoken despite the official language, the so-called *Bahasa* Indonesia. The diversity of Indonesia is a contrary to Japan where majority Japanese can be said to be a mono-race, speaks the Japanese language both as daily communication and as the official language. From cultural

perspectives there are too many differences to be describe, despite that it would consume a lot of space here. Therefore, this paper would only focusing particularly on the early acceptance of Western music and current musical life in both countries.

Early Portuguese present in Indonesia can be described shortly as follows. When the Sultanate of Mallaca fell to the Portuguese power in 1511, Demak continued to expand independently and established commercial port and settlement at Bantam (now Banten) of western tip of Java. After Portuguese became so dominant in the Straits of Mallaca, the commercial activities in Indonesia through the Sunda straits were fully under controlled by Demak Kingdom from the port of Banten. The Sultanate of Pajajaran of west Java, which is close to Banten, permitted the Portuguese to erect its fortress at Banten in 1522, and thus the Portuguese gained their first settlement on Java. It was later on that from this settlement then that the so-called *keroncong* music of Tugu's genre was believed to has been derived.

Meanwhile, in Japan, the year of 1543 marked the arrival of the Portuguese castaways at Tanegashima off the shore of southern Kyushu. The lords of Kyushu saw a chance that by doing business with the Portuguese could benefit a source of wealth they needed in order to maintain their military strength. The story goes that when the Jesuit missionary, Francis Xavier, landed at Kagoshima in 1549, he was well received by the lord of Satsuma. So successful was the Jesuits worked in Kyushu that they were granted a monopoly of evangelization in Japan by Vatican. Since then on, the love of music of the Japanese people could not be disregarded.

Gregorian Chants in the 16th Century Ternate (Indonesia) and Funai (Japan)

The writer convinced that it must not have been written in Indonesian history yet that the 16th Century Western Gregorian Chants was not only have been introduced but even have been sung by Indonesian Catholics in Eastern Indonesia more precisely in Ternate sometime as early as in 1536. Here is the narrative. Upon his own initiative, in 1536 Antonio Galvao, the Captain in the Ternate fortress,

established a school for boys (*Seminario*) in which writing and reading Portuguese and singing the Catechisms (Gregorian Chants) were introduced. It can be assumed that it was the first school of its kind in Southeast Asia, this, followed by the establishment of Hirado school in Japan in 1561. [Andaya. 1993 pp.124-125] and [Pinto da Franca. 1971. p.170]

Franciscus Xaverius, the co-founder of Jesuit Society himself came to Ternate and here were some of his activities during his stayed there. In order to create a pleasant and effective way of conveying the Christian message, Xavier was so successful in combining the native love of music with the Catholic ritual. One of the accounts wrote by Andaya told us that “in the open square in Ternate and in the homes, the women and children at all times of the day sang the “Creed” (the *Credo*), “Our Father” (*Pater noster*), “Hail Mary” (*Ave Maria*), “the Confession” (*Confiteor*), and other prayers, the Commandments, and the Works of Mercy” [Andaya. *ibid.* p.128]. Andaya cited Xavier who used to say proudly that “this program was so successful that in the fields and at sea the people sang these songs instead of their own secular songs” [Andaya, *ibid.*].

Accordingly, in the *seminario* of Ternate, the pupils had to take Latin as a compulsory subject despite another subjects such as logic, philosophy, theology, reading, writing composition, and Psalter. Moreover, the pupils had to assisted at the High Mass on Sundays and feast days where they sang *Terce*, *Sext*, *Nones*, and *Vesper*. Some of the Seminario of Ternate students (four Makasarese and six Malukans students) also be sent to the College of Goa and it was believed that they were the first Indonesian to be sent abroad as a group of foreign students, who formally had the first experience to study Western music, i.e., liturgical music, in a college which was centered for the Jesuits Mission in Asia. [Schurhammer. *op.cit.* pp.460-461] According to Apel, the *Gloria in Excelcis Deo* was among the Christian hymns that was also sung in sixteenth-century Maluku. [Apel, 1958. p.409].

Meanwhile about the history of Chatolicism in Japan with its impact of the introduction of Gregorian Chants in the country was told as followed. Before he came to Japan, Xavier had been told by a Portuguese captain about the Japanese fondness of music [Harich-

Schneider. 1973. p.445]. Thus when Xavier landed at an island called Tanegashima in 1549, he already had in his hands small catechisms translated into Japanese language with the help of Paul Yajiro.

The translation of catechism was completed in 1553. According to Harich-Schneider, “Japanese musical terminology crept into this translation. The various parts of the Mass were term *dan*, like the *dan* in *nô* plays and *kagura*. There was ‘*Confissão-no-dan*’, *Confiteor*; ‘*Introito-no-dan*’, *Introitus*; ‘*Kirie-ireizon-no-dan*’, *Kyrie eleison*; ‘*Guroriya-no-dan*’, *Gloria*; and so forth” [Harich-Schneider. 1973. pp. 446-447].

When we recalled the case of Ternate and Tidore of the Maluku mission work, we found the same phenomenon was also happened in Kyushu. The first school for boys was established in Bungo in 1561. The number of students in 1562 were 15 Japanese and Chinese boys. Reading, writing, Christian doctrine and music, especially singing, were taught [Ebisawa. 1983. p.51]. By 1561 there have been five churches in Japan, those of Funai, Kyôto, Yamaguchi, Hakata and Hirado. In 1582, the Jesuit missionaries numbered 80 in 20 stations and several educational centers, with 200 churches and 150,000 converts” [Anesaki. 1963. p. 244].

On his accounts, Takei described that “... on their way home from school, the children of Funai sang *Miserere* that even non Christian adults could memorized the melody from listening it. In the school led by the missionary, the children were taught not only reading and writing Japanese, Portuguese, and Latin, but also singing the catechisms and Gregorian chants.” Furthermore, Takei told us that “the children have mastered to sing the ‘Doctrines’ both in Latin and Japanese language only in eight months since the school was opened” [Takei. 1995. p. 39]. *Pater noster*, *Ave Maria*, *Credo*, and *Salve Regina*, were among the catechisms that the children sung everyday at school. After the school time, the children stand in line before the cross, sung the *Ave Cruz*, and then returned home.

In addition of that, Ebisawa convinced us about the prosperity and the successful of Western music cultivation in Japan when he said that the children not only learnt to sing but also learnt to play the instruments such as flute, shawm, and *viola d’arco*. On one occasion

in autumn 1562, the children played the *viola d'arco* before the lord of Bungo, Ôtomo Sôrin. Father Luis de Almeida, as cited by Ebisawa, wrote that “these toddlers have shown sufficient ability even to perform before the pope in Rome” [in Ebisawa. *ibid.* p.53]. Not only the children could sing quite well, but also the adults now have already become good at singing in the polyphony. “During nocturnal services the women sat in the left transept of the church, the men in the right, and they sang alternately the *antiphonies* of the *Epiphany*, of the *Glory of Paradise*, of the *Holiest Name*, of the *Cross*, the *Doctrine*, of the *Heathens’ Blindness* and the *Deceitfulness of the Devil*, all in their own language” [Harich-Schneider. *ibid.* p.451].

The Acceptance of Western Music and its Implications

First of all, the term ‘acceptance’ raised a number of questions as regards its meaning. “Do we really accept something, essentially and philosophically?”; in idea and practice, “why do we have to accept it, and what motivates us to accept it?”; and, borrowing from Minagawa Tatsuo’s ideas “what significant bearing does it have on us (when we have accepted it) ?”; also, “what bearing should it ideally have on us?” [in Minagawa. *op.cit.* p.3]. Of course, there are many more similar inquiries. On the other hand, we also cannot circumvent questions that emerge from the term ‘Western’ such as; “what is ‘Western’ music anyway?”, “does it fit our culture which is fundamentally oriental?”, “have we agreed upon it by common consent, (to borrow Mantle Hood’s terms) musically, culturally and socially ?” [Hood in Brook. Downes, et.al. (eds.). 1972. p.291], etc.

All these questions require answers that we as Asians have not yet confirmed or, at least, which satisfy all of us. Minagawa Tatsuo said that “Our forefathers of the Tempyô Era (period of cultural efflorescence in the eighth century following the assimilation of mainly Tang Chinese culture) and of the Tenshō Era (when Portuguese missionaries arrived) sacrificed not a little in their efforts to assimilate foreign culture and music. The problem they faced was precisely the problem we today must face and to which we must search for an answer. Japanese encountered with European music, then, could not be simply a matter

of nostalgic retrospection, a mere review of a historical event of four centuries ago” [Minagawa. op.cit. p.4].

Meanwhile on Indonesia side, Amir Pasaribu, an Indonesian composer and music critic, in 1955 wrote that “we do not refuse the idea of national music, but we also have to evaluate the subject proportionally” [Pasaribu. 1955. p.77]. The idea of national music emerged especially on the surface of cultural polemics in the 1940s among Indonesian scholars who carried out a debate over East versus West as to what should be engaged as the sole national identity of a newly independent country.

Back in 1928, Indonesian youth leaders declared an oath of oneness, the so-called Sumpah Pemuda, which had proven amazingly successful in uniting the country as one nationality, one motherland, and one national language—Indonesian. Based upon this background, therefore, the foundation of the oneness in musical ‘identity’ or national music had to be sought. One idea suggested that Indonesian music should be represented by *keroncong*, while another ideas suggested that it must be *gamelan*. Neither the former nor the latter, however, could represent Indonesian identity, though.

Since the world has become globalized, the issue of Western or Eastern regarding the culture that must be adopted must have no longer relevant today. For instance, Pacific Music Festival held every summer in Sapporo, Japan, in which selected young musicians from worldwide would take to participate. Similarly, The Asean Youth Music Festival was also established for the purpose of forging global relationships among Southeast Asia nations. Therefore, music is no longer as issue of Western or Eastern, but belongs to human beings universally. These two international musical events have surely become a proven of our acceptance to the Western music.

Furthermore, music has been accepted widely as a universal language as Zuckerkandl told when he said that as a universal language, Western music no longer belong to any nation. Everyone may participate in it, play it, learn about it, appreciate it and enjoy it. As a language it can say ‘nothing’, but again there is always ‘something’ in nothingness. Zuckerkandl confined that “if every thought is a thought

about something, how is it possible to think nothing?" [Zuckerlandl. ibid. p.62].

The people of Maluku in the sixteenth century had, to some degree, shown similarities with the people of Kyûshû in their acceptance of Western music. Like the people of Kyûshû, the Malukans were also fond of music as it told by Jaap Kunst. [Kunst. 1994. p.185].

One question emerges, however. Did the sixteenth century people of Kyûshû and eastern Indonesia had to accept European music along with Christianity unconditionally? The answer is yes. They were in a position of "unconditional surrender" [Hood. ibid. p.290], and thus they must had sacrificed a great deal in their effort to assimilate foreign music [Minagawa. 1976. p.4].

Similar implication had also happened for the Malukans where we found the lost of its cultural identity. Thus, the unspoiled remains of a cultural heritage could be seen only in some aspects of life [Kunst. 1994. p.191]. The same phenomena can also be found in Nias of Sumatra where the impacts of the *Rheinische* Mission, even though was successful in converting almost the whole population of North and Central Nias, was such that "the culture of Nias was first systematically violated and destroyed in order to then sow the seeds of Christianity upon properly prepared soil" [Kunst. ibid. p.62].

The term acceptance also brought some other implications of creativity to change or improving the musical elements they accepted. This implication brought us to a new genre that differs from its original. This genre called newly hybrid music with the characteristic of a mixture of foreign musical elements with the local taste. For instance of this kind is the *keroncong* music. Over all of the traces of the evidence of Western music acceptance in Indonesia, the so-called *keroncong* was the most popular form of popular music which history was completely separated from the religious element.

Judith Becker described *keroncong* as when she said that "keroncong is the generic term for popular, sentimental songs sung throughout Indonesia and generally believed to have been introduced by the Portuguese sometime around the sixteenth century. The

European vocal phrases and the simple chordal accompaniment, usually played on a guitar, distinguished *keroncong* from indigenous forms of popular music” [Becker. 1975. p.14].

Contemporary Discourse of Acceptance of Western Music

The implication of this title perhaps, unintentionally, attracted our attention to the term **acceptance** and probably also the term **Western**, even though the latter might no longer be relevant to our so-called era of globalization. First the term ‘acceptance’ have raised a number of questions as regards with its meaning. Do we essentially accept something? Why do we have to accept it, and what motivates us to accept it? What significant bearing does it has on us (when we have accepted it). Finally, What bearing should it ideally have on us? [in Minagawa, op.cit., p. 3].

In addition wit that, we also cannot circumvent questions that emerge from the term ‘**Western**’ such as what is ‘Western’ music anyway? Does it fit our culture which is fundamentally oriental? Have we agreed upon it by common consent, musically, culturally and socially? [Hood in Brook, Downes, et.al. (eds.). 1972. p.291]

All these questions required answers that should satisfy us all. An example answer from Minagawa Tatsuo suggested that it was likely that the Japanese forefathers of the Tempyô Era (period of cultural boom in the eighth century following the assimilation of mainly Tang Chinese culture) and of the Tenshō Era (when Portuguese missionaries arrived) sacrificed not a little in their efforts to assimilate (read: **accept**) foreign culture and music. The problem they faced was precisely the problem we must have to face today and to which we must have to search for reliable answer. Japanese encountered with European music, therefore, could not be simply a matter of nostalgic retrospection, as well as a mere review of a historical event of four centuries ago” [Minagawa. ibid. p.4].

On the other hand, Amir Pasaribu, an Indonesian composer and music critic, in 1955 wrote that “we do not refuse the idea of national

(read: **Westernized**) music, but we also have to evaluate the subject proportionally” [Pasaribu. 1955. p.77]. The idea of national music emerged especially on the surface of cultural polemics in the 1940s among Indonesian scholars who carried out a debate over East versus West as to what should be engaged as the sole national identity of a newly independent country.

Based upon this background, the foundation of the oneness in musical ‘identity’ or national music had to be sought. One idea suggested that Indonesian music should be represented by *keroncong*, meanwhile another suggestion concluded that it should be *gamelan*. Neither the former nor the latter could represent Indonesian sole musical identity. Due to this fact, Amir Pasaribu said that “the problem of national music cannot be overcome by the hands of arts and cultural administrators”. He went on to say that “the solution lies inside music creation: *ces’t le tonqui fait la musique!* Musical notes! And not by the somber words of musicians or culture scholars” [Pasaribu, *ibid.*].

Now after five centuries of Western music acceptance of Indonesia and Japan, have the discourse found its place in the development of music culture of both countries? Have the acceptance of Western music influenced the way of life of both people of the two countries?

Certainly Indonesian people have no objections in accepting Western music since its introduction of Western Gregorian Chants in the early sixteenth century. There are some of the old European songs have found in Flores, and the present of popular *keroncong* was the evidence for the early acceptance of Western music by Indonesian as well. Moreover, the Sultanate Palace of Yogyakarta, under Sultan Hamengku Buwono VI (r.1855-1877), had managed a courtly symphonic orchestra and built a chapel inside the palace as well as a concert hall outside, and even had opened a settlement for court musicians in an area still known today as the *kampung Musikanan* (the musicians’ settlement).

Thus, in Indonesia’s case, the early accepting of Western music in Indonesia was the product of not only Christian activity, but also Islamic. Judith Becker, in her “Traditional Music in Modern Java” noted that a “visitor” went to the palace of Yogyakarta and Surakarta. Becker

also noted that the early nineteenth century was marked a period when things European were fashionable in Indonesia. “There was ample opportunity for the members of the court, including musicians, to become familiar with European modes of thought, European biases about music, and European musical notation systems” [Becker. 1980. p.12].

Some decades earlier following the Meiji Restoration in 1868, Japan was began reopening the country and a period of things European, contrasted with a two hundred year era of seclusion. In contrast with that of Indonesia, Japan was indeed more progressive in its acceptance of Western music. The Ministry of Culture and Education sent music educators to the United States and conversely invited American music educators to work in Japan. Izawa Shûji (1851-1917), a Japanese music educator, and his counterpart, an American music educator, Luther Whiting Mason (1828-1897), played a significant role in the first decades of the foundation of Western music in early nineteenth century Japan. One of its success was the establishment of the most prestigious university of arts in Japan, the so-called Tōkyō University of Arts, firstly founded as Tōkyō School of Music and Gagaku on October 5, 1887, shortly after the previous *Ongaku Torishirabe Kakari* (Committee for Music Research) was closed [Hamano and Hattori. 1976. pp.3-32, and p.255].

The periods following the Meiji Restoration saw Japan emerge as a developed country, ranking as Asia’s most prosperous country. Musical life prospered with the foundation of one prefectural or city symphony orchestra after another. The same happened with the establishment of well-equipped prefectural or public concert halls number more than two hundred. In the field of education, music became a compulsory subject in primary and secondary schools. Children learned the piano or other instruments from an early age.

Almost every school has maintained groups of choirs, recorder ensembles, brass bands, etc. Systematic tuition from senior students to juniors has proved to be the most successful method applied in schools and universities. But there is a lot more to be added here. Children who wish to become musicians must have very heavy schedules in order

to attend special music high schools which now number about sixty, followed by some 120 music faculties and departments in universities and short-course colleges. [Oku. 19.. (n.d.). pp.19-20].

Japan has also produced world-class composers, conductors, and music players, who work either in Japan or in foreign countries. In order to enhance the dynamism of its musical life, Japan has also invited world-class foreign composers, conductors, and music players to give concerts, tutorials, master classes, and music workshops in Japan. There is actually a lot more that can be added here, but I should quit it before my jealousy grows deeper.

What can be summarized about musical life in Indonesia and Japan after they committed themselves to accept Western music? Both countries have shared the same thoughts from the very beginning. This is summarized by Amir Pasaribu of Indonesia when he says: “Why should we object to accepting Western music, and why bother with the idea of national music?” [Pasaribu. op.cit. p.17].

Similarly, Izawa Shûji of Japan pointed more specifically that, “The aim of establishing music as a compulsory subject is to produce a new national music by synthesizing Japanese and Western music” [Oku. 1995. p.65]. However this is a long process and perhaps we have to wait a while before another Takemitsu is born and again perhaps even longer before an Indonesian composer of similar stature to emerge. It indeed sounds like utopia, but, being an optimist, I would rather say there are always possibilities waiting before us someday in the future.

Finally, a reflection, rather than a conclusion, can be described as follows. First, Japan has become Asia’s Vienna. Secondly, Japan has produced major music players in the most of well-known orchestras of the world. Thirdly, there are qualified music conservatories, great orchestras, fine concert halls as well as huge number of fine musicians that make the life of music in Japan is the best in Asia.

Meanwhile, in Indonesia, the situation is on the contrary. The development of Western music is not that fruitful unless only in the life of popular music industry. School music education from high school level to the first degree level are not well-equipped and thus its

products are not the level of good musicians capable of playing in the world orchestras. Its need more serious attention from the government in order to improve the music education and musical life in Indonesia as a consequence of our acceptance of Western music. We need to learn from Japan if we want to gain a level of prosperous from music like the Japanese does.

Bibliography

- Andaya, Leonard Y. 1993. *The World of Maluku: Eastern Indonesia in the Early Period*. Honolulu, HI: University of Hawaii Press.
- Anesaki, Masaharu. 1963. *History of Japanese Religion: With Special Reference to the Social and Moral Life of the Nation*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company Press.
- Apel, Willi. 1958. *Gregorian Chant*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Becker, Judith. 1975. "Kroncong, Indonesian Popular Music", in *Journal of the Society for Asian Music*, Vol. VII-I. Southeast Asia Issue, pp. 14-19.
- Becker, Judith. 1980 'From Oral to Written Tradition in Javanese Music', in *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*, Honolulu, HI: The University of Hawaii Press, pp. 11-25.
- Ebisawa, Arimichi. 1983. *Yôgaku Denraishi: Kirishitan Jidai kara Bakumatsu made* ('Introduction of the Western Music: from Christian Period until Bakumatsu'). Tokyo: Nihon Kirisuto Syuppan Kyoku.
- Hamano Masao and Hattori Kôzô. 1976. *Ongaku Kyôiku Seiritsu no Kiseki* ('The Locus of the Formation of Music Education'), Tokyo: Ongaku no Tomosha.
- Harich-Schneider, Eta. 1973. *A History of Japanese Music*, London: Oxford University Press.
- Hood, Mantle. 1972 "The Consensus Makers of Asian Music", in *Perspectives in Musicology*, Barry S. Brook, Edward O.D. Downes, et.al. (eds.) New York, NY: W.W. Norton & Company Inc.
- Kleden, Ignas. "Sejarah Kolonial dan Kita" ('The History of Colonization and Us) in *Daily Kompas*, Saturday, March 10, 2018.
- Kunst, Jaap. 1994b. "Ancient Western Songs from Eastern Countries", in *Indonesian Music and Dance; Traditional Music and Its Interaction*

- with the West*, a compilation of articles (1934-1952) originally published in Dutch, English translation by Sandra Reinjhart, with biographical essays by Ernst Heins, Elisabeth den Otter, and Felix van Lamsweerde. Amsterdam: Royal Tropical Institute, pp. 155-172.
- Minagawa Tatsuo. 1976. *Yōgaku Koto Hajime* ('The Beginnings of Western Music'), a program's note, English translation by Taneda Terutoyo and Shizuyo Becker, in Toshiba-EMI Limited, TW-8002-3, Tokyo.
- Oku Shinobu. 19 .. (n.d.) *Music Education in Japan*, Nara: Kansai Insatsu Ltd.
- Pasaribu, Amir. 1955 *Musik dan Selingkar Wilayahnya* ('Music and Its Circumstances'). Djakarta: Perpustakaan Perguruan, Kementerian P.P. dan K.
- Pinto da Franca, Antonio. 1971. *Influência Portuguesa na Indonésia*. Lisboa: Centro de Estudos Historicos Ultramarinos.
- Schurhammer, SJ., George. 1980. *Francis Xavier: his life and times*, Vol. III, Indonesia and (India); 1545-1549, Joseph M. Coestelloe (tr.) Rome: The Jesuit Historical Institute.
- Takei, Shigemi. 1995. *Nanban Ongaku; Zabivier ga Tsutaeta Inori no Uta, sono Hikari to Kage* ('Southern-Barbarian Music: the Light and Shadow of the Prayers' Songs Brought by Xavier'). Tokyo: Ongaku no Tomosha.
- Zuckermandl, Victor. 1973. *Man the Musician, Sound and Symbol*, Volume Two, translated from German by Norbert Guterman. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Haydn's Oratorio The Creation Revivals



This paper has considered on analytical study surrounding Haydn's oratorio *The Creation*. It has discussed about the original of the libretto. It was started with Haydn's first summer in London, at the end of May 1791, when he witnessed the last of a series of festivals inaugurated in 1784 to commemorate the 25th anniversary of Handel's death, during which 'Israel in Egypt' and 'Messiah', among other works, were performed in Westminster Abbey by huge forces. The term revival, disparate as it was, always served some kind of distinct purpose, whether socioeconomic, educational, compositional, self-promotional, aesthetic, or political. Haydn's *The Creation Revival* means to show that Haydn's music might serve enough different purposes to evolve into a general critical revival.

In this study, it was found that each phase of the six days of creation that made up Part One and Part Two of the oratorio began similarly with a passage of biblical narrative sung by one of the three archangels, Gabriel, Uriel, and Raphael. The passages also contained of some materials of a lyrical or descriptive nature, amplifying the objective narration. These sections contained some of Haydn's most colorful music.

Most importantly, there was something inside of this magnificent oratorio of Haydn, despite of its structurally stand point. Something of countless of "most dramatic places" which could be understood toward a more satisfactory level of study, that was to say, through the aesthetics observation, because The Creation has so many symbolisms inside itself by which its meanings could not be appreciated only through the study of its formally plans.

Introduction

In the event of Haydn's Oratorio The Creation 220 year celebration this year, I would like to contribute the story of this oratorio from its early history to its present discourse that I would refer it as it new revivals. In an introduction of Haydn's musical career written by Greenberg (2000), it was described as follows:

"No composer did as much as Haydn to create and develop the Classical symphony and quartet and, to a lesser extent, other Classical genres, such as the trio and piano sonata. 'Papa' Haydn earned his nickname because of his good nature, the care he took of the musicians who worked in the orchestras he directed, and his sense of humor, which often found its way into his music."

Below the writer have excerpted the long story behind the success of Franz Joseph Haydn in this regard who was born in 1732 in the small town of Rohrau in Eastern Austria near the border with Hungary. In 1758 Haydn obtained his first permanent musical post to count Ferdinand Maximilian von Morzin. Early in 1761, count Morzin was forced to disband his orchestra through financial difficulties so that Haydn had look for another post. Prince Paul Anton Esterházy heard that Haydn was unemployed and at once offered him to the

appointment of the assistant conductor of his orchestra at Einstadt, his palace near Vienna (Butterworth, 1977).

The story went on to Haydn's musical career in Vienna then as a *kappelmeister* (chapel master) and composer. An opportunity was given to him to visit London on 2 January 1791 and was much impressed by the vastness of London. In May 1791 a Handel festival was mounted in Westminster Abbey on a huge scale, with over a thousand singers and players. Haydn attended these concerts and the experience had an enormous effect upon him. After one performance of Messiah and of the 'Hallelujah' chorus in particular, he said of Handel, "he is the master of us all". It was as a direct result of this festival that Haydn began to consider of the possibility of composing an oratorio himself.

The dream came true when in April 1798, the first two performances of The Creation before a selected audience in the Palais Schwarzenberg in Vienna were announced. "*Gesellschaft der Associerten*" ("Society of Associates"), a group of music loving noblemen organized these two concerts. Haydn himself conducts the orchestra and the chorus with Antonio Salieri on the keyboard. Its success surpassed all expectations.

The success of The Creation was told by the critics of the *Allgemeine Musikalische Zeitung* who reported that: "it is difficult to imagine the silence and a attention with which the whole oratorio was listened to, only broken by quiet exclamations in the most dramatic places, and received with enthusiastic applause at the end of each piece and each section" (Kluge, 1992)

The reasons why I restudied and revived this oratorio was in the one hand I saw the decline of Haydn reputation in the concert repertoires whilst on the other hand I saw the potentialities of Haydn as someone who got the credit to the invention of the symphony, string quartet, and sonata form. Moreover, according to Tovey, d'Indy, Heinrich Schenker, Arnold Schoenberg, and Arturo Toscanini, Haydn barely scratches the surface of each of their life's work, and The Creation was as the example that might have provided the initial spark of the revival just by maintaining a nominal presence in the canon. (Proksch, 2015).

The Libretto

An attractive account concerning the search for the subject of Haydn's *The Creation* tells how during his stay in London his friend Salomon gave him a novel written by Milton entitled "The Paradise Lost." The story of this novel was based on The Bible and Haydn, with the help of Baron Gottfried Van Swieten, the Prefect of the Imperial of Library in Vienna, had started to write a libretto for his first oratorio. (Olleson, 1968)

Meanwhile in another account Olleson impressively wrote that the earliest of the reports is found in a letter by van Swieten himself, which was printed in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* in January 1799, and is the only one to come directly from someone (van Swieten) who had been immediately involved in the libretto. (Olleson, 1987).

Another account was written by G.A. Griesinger who had come to know Haydn well in his capacity as intermediary between Haydn and the Leipzig publishing house of Breitkopf & Härtel. According to Griesinger, the first idea of the oratorio *The Creation*, belongs to an Englishman by the name of Lidley, and Haydn was to compose Lidley's text for Salomon. (Griesinger, 1965).

The third account, still according to Olleson (1987), was the talk between Salomon and Haydn concerning the plan of writing *The Creation*. Salomon suggested him that since he had been successful in so many musical enterprises to date (a successes to which Haydn had contributed in no small measure) he became ever more venturesome for new undertakings.

Hence so forth, Haydn only remembered the English text when Baron van Swieten said to him, shortly after his arrival in Vienna; "Haydn, we are still waiting to hear another oratorio from you!" he told the Baron how things stood and showed him the English text. Swieten offered to prepare with a free translation of it in German, and once this was finished, it was wrong to think of that the oratorio was of Haydn's work that it had been written for London.

The writer saw structurally parts of the libretto that could be divided as follows: the first two parts of the oratorio one could see a

consistent plan for the six days of Creation, and there were signs that the plan may have been still more consistent in the original libretto. Each act of The Creation was first stated in the words of the English Bible (the first chapter of Genesis, with one verse from the second account, Genesis 2: 7) and then provided with a free paraphrase and commentary. In the case of the Third, Fifth and Sixth Days, this procedure was followed in biblical style but not directly from the bible, introducing a song of general phrase by the heavenly host.

The writer confirmed that the first two parts were clearly articulated into the six Days of Creation. Each Day had its own internal organization, whereby it opened with a biblical narration, had a middle section of descriptive or lyrical commentary, and closed with a song of praise. The First Day ended up with descriptive chorus, rather than one of praise; a particularly demanding Day, such as the Sixth, which had to produce the entire animal kingdom free, more lyrical passages. As befits the Seventh Day, the oratorio relaxed from the rigours of The Creation on Parts Three; here there was no biblical narrative, and the mood was entirely lyrical and idyllic.

The writer also found that the libretto of The Creation literarily could be divided into parts (*teile*) and scenes (*auftritten*). The indicated of the each part was shown as the following figure:

Indication	Translation	Movement	Days of Creation
<i>Erster Teil</i>	1 st Part	1-13	
<i>Erster Auftritt</i>	1 st Scene	1-2	1 st Day
<i>Zweiter Auftritt</i>	2 nd Scene	3-4	2 nd Day
<i>Dritter Auftritt</i>	3 rd Scene	5-10	3 rd Day
<i>Vierte Auftritt</i>	4 th Scene	11-13	4 th Day
<i>Zweiter Teil</i>	2 nd Part	14-28	
<i>Erster Auftritt</i>	1 st Scene	14-18	5 th Day
<i>Zweiter Auftritt</i>	2 nd Scene	19-28	6 th Day
<i>Dritte Teil</i>	3 rd Part	28-34	7 th Day

Figure 1: Indication of each part in the Creation

The arias including *terzet* (trio) of the three archangels and duet of Eve and Adam with their text sources can be described as follows:

Movement	Voice	Texts Sources
2	Uriel	Paradise Lost VII: 236-242
6	Raphael	Paradise Lost VII: 285 -287, 298-300, and 304-306
8	Gabriel	Paradise Lost VII: 315
15	Gabriel	Paradise Lost VII: 421
18	Terzet: Tree Archangles	Paradise Lost VII: 399-400, and 412
22	Raphael	Paradise Lost VII: 499-505
24	Uriel	Paradise Lost VII: 288-305
27	<u>Terzet:</u> Three Archangels	Psalm 104:27-30
30	<u>Duet:</u> Eve and Adam	Source unknown
32	<u>Duet</u> Eve and Adam	Paradise Lost IV: 610-630

Figure 2. Texts sources of the arias including trio (*terzet*) and duet

Movement	<i>Secco/Accompagnato</i>	Source
3	Combined	Genesis 1: 7
5	<i>Secco</i>	Genesis 1: 9-10
7	<i>Secco</i>	Genesis 1: 11
9	<i>Secco</i>	Source unknown
11	<i>Secco</i>	Genesis I: 14 and 16b
12	<i>Accompagnato</i>	Genesis I: 16-19
14	<i>Accompagnato</i>	Genesis I: 20
16	Combined	Genesis I: 21-22
17	<i>Secco</i>	Source unknown
20	<i>Secco</i>	Genesis I: 24
21	<i>Accompagnato</i>	Genesis I: 25
23	<i>Secco</i>	Genesis I: 27
25	<i>Secco</i>	Genesis I: 31a
29	<i>Accompagnato</i>	Source unknown
31	<i>Secco</i>	Paradise Lost V: 17-31
33	<i>Secco</i>	Paradise Lost IV: 774-5

Figure 3: Texts sources of the recitatives sung without accompaniment (*secco*) or with accompaniment (*accompagnato*)

Musical sources

Landon wrote that with the exception of Handel's *Messiah*, perhaps no oratorio was captured the imagination of the musical public as completely as Haydn's *The Creation*. Yet, whereas Händel's various revisions to accommodate the principle singers had been carefully documented by modern scholars, up to now it had been assumed that *The Creation*, as edited by Mandyczewski in the early 1920s for the old Breitkopf & Härtel collected edition (published in 1803), provided the definitive text (i.e. contains of van Swieten's word-books). H.C. Robbins Landon had clearly described that Breitkopf & Härtel issued the score in two versions, one with German and French texts, and another one with German and English. (Landon, 1977)

However, the writer found the fact that as mentioned by authentic conductor named Brown (1986), Mandyczewski's edition (1920s) whose only source was the first edition published by Haydn (through Breitkopf & Härtel in 1803), had subsequently been the basic for nearly every modern performance. Ironically it seemed that Haydn never used this edition (Breitkopf & Härtel, 1803) for any of the performances with which he was directly involved. Indeed, like Händel, Haydn was constantly tinkering with the music, so that we could not speak, wrote Brown, of a definitive version.

The writer also studied into *The Creation* basic plans that were generally as one recitative followed by an aria, with the characteristic of instable tonal areas in the recitative followed by stable tonal center in the aria. Orchestration plan of *The Creation* was one of sparse instrumentation in the recitative followed by full instrumentation in the aria, with the two linked by common vocal forces. Not surprisingly, though, the text matches this plan. The recitative texts were generally from Genesis and were narrative. It aria texts were generally from *Paradise Lost* and were more reflective.

More importantly, the writer also found that the division between overture, *arias*, *recitativo*, *secco*, *accompagnato*, and chorus was very delicately balanced. The only duet was between Adam and Eve in Part Three, but the soloists often used with the chorus (e.g. Duet and Chorus No.30; also Part Three, the beautiful *Terzetto* No.27, which was

really of larger structure and of course the famous conclusion to Part One, the Chorus No.13 “The Heavens are Telling”.

As for the general pictures of the tonalities used in almost the whole parts of this oratorio, it was certainly in the progressive tonality. The reasons for this elaboration of these tonalities seem to have been the concerned of the composer since as early as the introduction of Adam and Eve into the world of Angels, of God and Satan, and of the fallen angels.

PART ONE

No 1. The Overture

Let now the writer begins to study the overture of The Creation that is open up by the orchestra and then concludes with the recitative of Raphael at bar 60, “*Im Anfange schuf Gott*” (“In the beginning God Created”), Chorus “*Und eine neue welt*” (“A New Created World”). The Overture is entitled “*Die Vorstellung des Chaos*” (“Representation of Chaos”).

Look into this Overture or *Einleitung* closely, it can be noted that it is the whole work of symbolism without words: it is, in a sense, up to the listener to make up his or her own *programme* when listening to what is officially called “*Die Vorstellung des Chaos*”. The clue to appreciate this symbolism perhaps can be started over with the question of how the Chaos can be represented without words?

In answering the question, however, let the writer refers to Charles Rosen, who in his book entitled *The Classical Style*, wrote exactly almost the same enquiries: “By what chaos is represented, and how can Haydn’s musical language express and this and still remain language? The answer by Rosen was, “Simply by the absence of clear articulation in large phrase-groups, which merge and blend with each other and by the clear at definite cadences.” (Rosen, 1972)

Meanwhile, suggesting about this, Sir Francis Donald Tovey, in his Essays in “Musical Analysis”, described that it is the isolation of the musical event that creates the chaos. “In other words, they are admirably chaotic: they are not nonsensical, for their resolution is quite

orthodox, though they occur as shocks for which their antecedents did not prepare us.” (Tovey, 1972)

Different views should also be added here that according to Landon, The Creation text is full of symbolism; it is also full of descriptions that automatically suggest *Tonmalerei* (tone painting), or realization of this descriptions. Throughout the Creation, Haydn explored symbolism in two forms; first, tonality and, second, the use of instruments to express a concept. (Landon, 1985)

It seems that in this Overture, in order to describe this symbolism, it can be seen that when Raphael enters as the first human voice after the description of “Chaos”, Haydn describes the beginning of the world as we know it from Genesis I: 1-2; “In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void: and darkness was upon the face of deep.”

No. 2 Aria (Uriel) with chorus

Now when the writer looks into the whole arias in The Creation, generally, all of the movements are unified by their metric flows and musical contents. Take for example that movement No. 2, for instance, the differences between sections is delineated by their non-idiomatically related tonalities, contrasting texts, moods, texture, and orchestration-approach to the extreme of the accompanied recitatives.

Technically No. 2 is an aria with chorus in a complex and symbolic key relationship of A major - c minor - A major. This symmetric concept of structure is typical form of eighteenth century concept of symbolism and it was worked well in Haydn's The Creation. The content of the text according to Landon is “The shadows of night flee to the deep of abyss, to endless night”, from A major downs to c minor and when A major reappears ‘A New Created World springs up at God's command.’ (Landon, 1970)

No. 3. Recitative (Raphael)

What can be described about this recitative is that the first recitative in which there is only a line at first, mostly configured later this number changes an accompanying. This is the first of the famous descriptive recitative in which the music describes some aspect of the universe;

these sections are so constructed that the music comes first, the words afterwards. Here we have (1) “outrageous storm”; (2) “as chaff by the winds are impelled the clouds”; (3) “lightning”; (4) “thunder”; (5) “showers of rain”; (6) “wasteful hail”; (7) “the light and flaky snow” - all portrayed with relish and a great sense of instrumental colour.

No. 4. Chorus with Soprano Solo (Gabriel)

For the writer, it is very impressive to find out of how the Archangel Gabriel appears for the first time in this Solo in a stunning Allegro with oboe *obbligato*. The chorus comes in at measure 16 (m. 16). The violin's rhythm is doubled by the timpani (m. 16) and by an oboe *arpeggio*. Structurally, the layout seems to be like one huge *ritornello*: solo oboe (mm. 1-4), solo soprano (mm. 4-16), then comes the chorus in Handelian manner (mm. 16 - 30), and then the chorus and solo soprano (mm. 31- 46) recalling the first theme but is now progressing to a stupendous passage where the soprano soars above the chorus and orchestra to a high c” (m. 44) with only the first flute is in the same range. No. 4 rounds out the first C major cycle of the Oratorio; the key that will not return until the end of the Part One.

No. 5. Recitative (Raphael)

What can be described about this recitative is that this is a *secco* recitative which leads to the first aria. The text is Genesis I: 9 - 10. The melodic content of the beginning and ending of this recitative is very similar to that of the other recitatives. Each of the melodic cadence which conclude the two sentences of Movement 5 ends in a descending perfect fourth. This is similar to the final cadences in all of the *secco* recitatives except Movement 9,11 and 20. It should be noted here that while this may not have been a conscious linking on Haydn's part, it, along with the overall syllabic declamation, harmonic language, tonal instability, and Spartan orchestration, does add unity to the *secco* recitatives in The Creation. (Lucas, 1977)

No. 7 Recitative (Gabriel), and No. 8 Aria (Gabriel)

The writer should specifically notes that this beautiful Aria entitled “*Nun bout die Flur das frische Grün*” (“With verdure clad the fields appear”) in B flat, is probably the most famous single aria in The Creation. In its simplicity of melody, its elegant off-the-beat phrasing and its limpid

orchestration (no oboes: only flutes, solo clarinet, bassoons, and B flat alto horns), it has become a touchstone for the Viennese Classical Style in vocal writing. There is just enough *coloratura* to enable the soprano soloist to display her agility, but never too much.

No. 9 Recitative (Uriel), and No. 10 Chorus

In order to study this recitative and chorus, the writer should also mention that according to Landon's opinion that if there is any part of the oratorio that suggests a direct comparison with Handel, this chorus is surely it; partly because it is in Handel's characteristic trumpet key of D, partly because we have fugue in the middle. But furthermore, Landon wrote, we must recall that this is modernized Handel, with the orchestration of the Mozartized 'Messiah' and with the restricted trumpets restricted (as they were in Mozart's much criticized adaption). One wonders if Haydn would not re-orchestrated Handel more fittingly than Mozart, to whom this style was basically foreign: we mean not, of course, the Baroque but, rather the oratorio. Mozart was certainly the most universal genius in the history of music, but oratorio writing did not slit him at all. (Landon, 1985)

No. 11 Recitative (Uriel), and No. 12 Recitative Accompagnato (Uriel)

A *Secco* leads into the justly celebrated first sunrise, the first moonrise, and the sons of God, gathering together and shouting for joy - and leading without pause or even cadential resolution into No.13, the Chorus with the Three Archangels Soli. (Landon, 1977)

However, Brown described that the sunrise of the No. 12 also have precedent in French pictorialism, as does the high flute color of No. 27, that suggests both pastoral bliss and the celestial world on earth. (Brown, 1986) He also added that Haydn's most densely pictorial music is concentrated in three extended accompanied recitatives for solo voice (No. 4, 13, 21), which must have delighted every *liebhaber* (lover).

No. 13 Chorus (with the Three Archangels)

It was so impressive to look over this chorus that according to Landon, is the most famous chorus In The Creation and for many years Haydn's

most played choral piece altogether, “The heaven are telling” sums up the first art in a glorious outpouring of C major. (Landon, 1985)

PART TWO

No. 14 Recitative, and No. 15 Aria (Gabriel)

As the sketches show, Haydn always intended: this to be a *bravura* (florid passage requiring great skill and spirit) piece. The writer should mentioned when Landon referring Tovey’s statement that though the accompanied recitative starts on the six chord of C major, as if to continue a narrative that has been punctuated rather than interrupted, the *ritornello* of the Aria is so long (34 bars) that it was obviously made to serve as two introduction to Part Two. As in the previous soprano aria, the oboes are dropped and the clarinets have a prominent part (Tovey, 1972).

No. 16 Recitative (Raphael)

It is very impressive recitative and a good example of great description of life multiplying with the divided lower strings. Here the divided violas and divided cellos with the double bass in its lowest register, together the key of D minor, create a mysterious, veiled sound – as mysterious as the secret of life itself. The whole passage remains piano and the complexities of the divine spark of life are mirrored in the intricate, almost Bachian lines of the stringed instruments.

Brown (1989) impressed us with his statement; “next to the appearance of light, perhaps the most impressive of these accompanied recitatives is Raphael’s “Be fruitful all, and multiply!” (No.16). It again can be admired by the amateur sensuous orchestration of the lower strings and declamatory, majesty, and by the connoisseur for its impressive part writing.”

No. 17 Recitative (Raphael, and No. 18 Terzetto, leading to No. 19 Chorus with *Soli*)

A very short *Secco*, wrote Landon (1977), leads to the A major *Terzetto*, scored with the characteristic delicacy that Haydn always reserves for this key (flutes, oboes, bassoons, horns, strings). The words are first

given to Gabriel, who sings of the “sloping hills” and the “crystal drops” of the fountains. Uriel then describes “the cheerfully host of birds with their wings shining in the sun”, and Raphael follows with “the fish in the ocean and the immense leviathan (who) sports on the foaming wave”.

No. 20 Recitative (Raphael) and No. 21 Recitative (Raphael)

Here we found another short *secco*, leads to what is probably the most famous of the descriptive accompanied recitatives. The tawny lion is portrayed, “cheerful roaring” with *ff* trombones and double bassoon, followed by the “flexible tiger” and the “nimble stag”. For the stag’s music, we move to the hunting metronome of six-eight but, more surprising, the music is a quotation from the recapitulation of the “Surprise” Symphony’s first movement bars 207ff. There then follows the horse with “flying mane and fiery look” and the bucolic scene (pictorial poem) with “fleecy, meek and bleating flock”, and finally the famous imitation of the worm creeping “in long dimension”. The final bass note of the recitative, ‘d’, is usually put down an octave here, a liberty of which Haydn would certainly have approached.

No. 22 Aria (Raphael)

This is another famous aria of this oratorio. Here Raphael sings of heaven’s glory “*Nun scheint in pollen Glanze*” (“Now heaven is fullest glory shone”) with stiff horns, trumpet and timpani fanfares the basic rhythm of which colours much of this music. Beneath the bass solo’s words “*den Boden drückt der Tiere Last*” (“By heavy beasts the ground is trod”), suddenly growls out the famous bassoon and double bassoon passage.

No. 23 Recitative (Uriel) and No. 24 Aria (Uriel)

Genesis I:27 described that “God created a man in his own image ... He breathed into his nostrils the breath of life, and man became a living soul”. This is the text of this *secco* recitative which is lead to the Aria in C major “*Mit Würd und Hoheit an getan*” (“In native worth and honors clad”).

About this magnificent Aria, Landon gave us his impression that if one had to choose the greatest single Aria in *The Creation*, it would probably fall in this majestic, poetic and original piece. Its freedom of

form, wrote he, is extraordinary and has been much admired. Landon quoted Tovey's comment who had described that "we have not only the quintessence of Haydn but the perfection of *bel canto*." (Tovey, 1972)

The formal shape of the text of this number is filled into two distinct sections. The trumpets and the timpani leave the orchestra (m. 54) as soon as Haydn described man, and a beautiful *obbligato* violoncello part emerge (m. 55) and dominates the texture to the very end. To illustrate "the breath and image", Haydn introduces a fantastic modulation to the flattened submediant Ab (mm. 48 - 51). The second part is a song to 'love and joy and bliss' which dies away in pianissimo (mm. 55 - 101).

Brown (1990) described that this Aria moves from activity to relaxation. It becomes martial with dotted rhythms as man is declared 'the lord and king of nature all', but the music for the concluding three lines of text provides tonal stability, rhythmic relaxation, regularity of phrasing, and a new counter-melody in the cellos that anticipates the later duet of Adam and Eve.

No. 25 Recitative (Raphael), No. 26 Chorus, No. 27 Terzetto, and No. 28 Chorus

In analyzing these numbers, it is found that after an eight-bar *secco*, we begin the mighty "Finale" with which Haydn concludes the Second Part of The Creation. No. 26 is a shortened version, with different *fugato* of No. 28, but the final *ritornello* of No. 26 (mm. 33 - 37) cleverly introduces material from which the great double fugue in No. 28 (mm. 10 - 68) will be formed.

About No. 27 which has a striking projection of word to music, Haydn uses several methods to treat the words symbolically: (a) he breaks the flow of the music by suddenly switching to triplets; (b) he leads the bass solo (Raphael) to the bottom register; (c) he takes us to Gb major (home key: Eb). In the English version the low Gb of the Archangel coincides with the word "dust"; in German it is equally effective, coming earlier but on the note Cb. Notice, too, wrote Landon (1970), how Haydn prepares the words "Du wendest". Up to this point the orchestra has consisted of wind instruments only (flute, oboe, clarinets, bassoons and horns) with Gabriel and Uriel. They finish their cadence at bars 33ff, then the music "turns away" (a) from the wind band. (b) from the major and (c) from the soprano and tenor *sol*i.

In the final part of this solemnly beautiful trio Haydn depicts “now force and now delights” with a motive which rise up an octave in all three voices, starting with Archangel Raphael (mm.85 - 89).

PART THREE

No. 29 Recitative (Uriel)

Looking closer to this recitative, there are three flutes used here symbolize “the morning young and fair” and “still innocent Adam and Eve”. In the first section, or until the recapitulation of the opening material, only flutes, horns, and strings are used. Measures 29 - 32 present us with the repetition of the beginning but in its original state, ie., just the three flutes unaccompanied. These unaccompanied flutes were to open No. 29, but Haydn later added the *pizzicato* strings. After the flute have repeated the opening material, they are silent. Similarly, the horns have a short solo section (mm. 39 - 40) and are the removed, making way for bassoons and oboes. By the time we have modulated from E to G, we can see, No. 29 for that which it really is, namely ‘a fast slow introduction’ to No. 30.

No. 30 Duet and Chorus (Adam and Eve)

This movement is in the very slow build-up. First a fine oboe singly emerges from the strings triplet, then Adam and Eve begin their song of thanksgiving. It is not until measure 24 that Haydn adds more woodwind (flutes, oboes, bassoons). At the end of that measure the chorus, comes in, almost chanting. At measure 31 the extraordinary timpani solo begins and continues all through this Adagio. This entire No. 30 is unique in late period Haydn. The case with which the key structure planned is as admirable as the invention and inspiration with which the whole piece is informed.

No. 31 Recitative (Adam-Eve) and No. 33 Duetto (Eve-Adam)

We need the widest possibilities of contrast after nearly four hundreds measures of No. 30, and Baron van Swieten provided Haydn with the simplest method, ie, a long *secco* recitative of Adam and Eve. It can be noted that the Bb chorus ending Part Two could also be regarded as the dominant key of the forth coming Eb Duet. To underline this relationship, Haydn has recourse to a clever device.

CONCLUSION

I would like to point out that from this analysis study I could find out that Haydn put into the immense work of his *Creation* the compositional experience of a lifetime: the technique of thematic work came from the symphony (he wrote as much as 108 symphonies in Grove's Dictionary 1980 list), the detailed knowledge of character and sound effect of individual instruments betrays the composer of chamber music, the melodic diversity and seemingly natural relationship between words and music, the writer of operas and songs. In the powerful fugues and double fugues of the choruses, the organist and master of counterpoint demonstrate his skills. But in the tone paintings of storm and rain, birds and fishes, sea and mountains, it is imaginatively serene artist. The end result of this collaboration is an oratorio which denotes both a temporary climax in, and an end to the development of the style.

Finally it should be wise to cite Hogwood's impression which is quite impressed us, describing that "The *Creation* is more than a work for musical amateurs and connoisseurs, conservatives and progressives, and more than a variety of national tastes: it is as two centuries have verified, an oratorio of all time." (Hogwood, 1983).

References

- Brown, Peter A. "Haydn's Chaos: Genesis and Genre" *The Musical Quarterly* 73 (1), 18-59 (1989)
-
- _____. *Performing Haydn's The Creation, Reconstructing the Earliest Renditions*, Indiana University Press, Bloomington (1986)
-
- _____. "The *Creation* An Oratorio of or all Tastes and Times," a program note on the CD of The Academy of Ancient Music Orchestra & Chorus, on authentic instruments, Conducted by Christopher Hogwood, Edition de L'oiseau - Lyre, The Decca Record Company Ltd., London (1990)
- Butterworth, Neil. *Haydn, in the series of The Illustrated Lives of the Great Composers*, Omnibus Press., London (1977)

- Greenberg, Robert. *Haydn: His Life and Music*, The Teaching Company, California, CA (2000)
- Griessinger, G.A. "Correspondence with Breitkopf & Härtel," In *Haydn Yearbook No. 3*. (1965)
- Hogwood, Christopher and Luckett, Richard (Ed.), "Nicholas Temperley New Light on the Libretto of the Creation." In *Music in Eighteenth-Century England: Essays in Memory of Charles Cudworth*, Cambridge University Press, New York, NY (1983)
- Kluge, Andreas., "Choral Works in the Spirit of the Enlightenment, Haydn's Creation", a program note to a Sony Classical CD, The Royal Edition, No. 36 OF 100 (1992)
- Landon, H. C. Robbins., "Haydn's Creation", in *Essays on The Viennese Classical Style*, Creset Press, London (1970)
- _____, *Haydn, Chronicle and Works, Vol. IV : Haydn, The Years of "The Creations" 1796-1800*, Indiana University Press, Bloomington, IN (1977)
- _____, "Foreword" in *The Creation and The Seasons, Complete Authentic Sources for the Word-Books*, University College Cardiff Press, Cardiff, Wales, UK (1985)
- Lucas, James A., "A Conductor's Analysis of The Creations by Joseph Haydn." D.M.A. Dissertation, The University of Iowa, Iowa, IA (1977)
- Olleson, Edward., "The origin and Libretto of Haydn's Creation," in *Haydn Yearbook, No.4. Published by Universal Edition, London, UK* (1968)
- _____, "Joseph Haydn: The Creation", a program note on the CD of the Chor und Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Live Recording from München Hercules-Saal, 6/1986, Conducted by Leonard Bernstein, produced by Polydor International GmbH, Hamburg, Germany (1987)
- Proksch, Bryan., *Reviving Haydn: New Appreciations in the Twentieth First Century*, University of Rochester Press, Rochester, MN (2015)
- Rosen, Charles., *The Classical Style*, W.W. Norton, New York, NY (1972)
- Sadie, Stanley. (Ed.), "Joseph Hadyn," in *The New Grove's Dictionary of Music and Musician*, Book 8, Macmillan Publisher Ltd., London (1980)
- Tovey, Sir Donald Francis., *Essays in Musical Analysis*, Oxford University Press, New York, NY (1972)

IoT dan Seni Digital VS Seni ‘Tradisional’

*An artist is somebody who produces things
that people don't need to have*
(Andy Warhol)

“Para mahasiswa baru Institut Seni Indonesia Yogyakarta yang berbahagia, selamat datang di kampus ‘Kawah Candradimuka Seni’ yang tertua dan terbaik di tanah air tercinta ini. Hanya ada satu pesan mengawali pembelajaran Anda di sini yaitu, ‘Masa depan Anda dimulai pada hari ini!’ (*Your destiny begins today!*)”

Anda adalah bagian dari generasi milenial yang sejak masa kecil sudah mengenal dan terbiasa dengan *gadget* dan *Internet of Things* (IoT). *Internet of Things* secara harafiah adalah “... *all about physical items talking to each other. Machine-to-machine communications and person-to-computer communications will be extended to things.*” (Mukhopadhyay (Ed.). 2014, 2). [“ ... semua hal berkenaan benda fisik yang berbicara satu dengan lainnya. Komunikasi dari mesin- mesin dan komunikasi dari orang-ke-komputer termasuk sebagai sesuatu.”].

Revolusi *IoT* bermula dengan diketemukannya perangkat-perangkat lunak seperti teknologi sensor, *fiber optic*, sesuatu yang cerdas (*smart things*), nanoteknologi dan miniaturisasi. Sedangkan konsep yang melatarbelakangi revolusi di bidang *IoT* (sering disebut Revolusi 4.0) adalah karena dipengaruhi oleh perkembangan yang cepat dan dahsyat di bidang komputerisasi serta jaringan (*network*) yang tak nampak tapi ada di mana-mana (*ubiquity*) dan perkembangan generasi masa depan *Internet*.

Bila kita hubungkan dengan emosi kita, apakah implikasi dari semua itu? Pertama, tidak pernah seperti sebelumnya bahwa emosi kita sangat terikat dengan perangkat *gadget* dan keharusan ketersediaan jaringan baik berupa kuota mau pun *wifi*. Kita semua mungkin pernah mengalami berbagai pengalaman emosional terhadap komputer, tablet atau HP kita masing-masing. Berarti kita sudah masuk ke dalam dunia **matrik**. Kalau kita bermain *game* 3D misalnya, kadang kita merasa seperti eksis di dunia itu. Berarti kita sudah masuk ke dalam dunia **virtual**.

Pertanyaan kedua, bagaimana jika pengalaman kita masuk ke dalam dunia *virtual* itu terjadi ketika kita berhadapan dengan sebuah karya seni? Pengalaman imajiner itu bisa kita perluas dengan pertanyaan-pertanyaan lain seperti; Kapan terakhir kali Anda melihat sebuah pameran (pameran) dan mendapati pengalaman seolah ketika itu Anda terbawa masuk ke dalam dunia imajiner sang pelukisnya? Atau, Anda merasa seolah serasa ikut bermain di atas panggung bersama band favorit Anda?

Di dalam dunia teknologi-serbabisa (*tech-enabled*) kita yang baru ini, para seniman seolah hendak mempertajam kekuatan realitas virtual (*Virtual Reality*) untuk menempatkan kita tepat di tengah pengalaman artistik, memberi peluang bagi keterhubungan kita dengan karya-karya mereka serta memperkaya hubungan antara seniman dan pemerhati melampaui daya imajinasi kita yang paling liar sekali pun.

Bagian ke dua dari tulisan ini kemudian hendak mengantarkan kita kepada pengenalan atas kehadiran Seni Digital yang ditandai dengan tiga hal yaitu; kehadiran khasanah seni berbasis *Virtual Reality* (VR), prinsip seni digital bagi setiap orang, dan masa depan yang akan



Ilustrasi 1. *InvisiVision* (2016), pengalaman dua-layar dalam layar-tunggal, sebuah perluasan dari *Virtual Reality* (*Augmented VR*)

ditandai dengan kreativitas seni berbasis teknologi-serbabisa (*tech-enabled*). Ketiganya akan dibahas secara saling-silang demi mencapai pemahaman yang lebih bersifat generik multidimensional, karena tulisan ini tidak dimaksudkan untuk mengantarkan kita kepada pemahaman yang spesifik tentang Seni Digital.

Seni Digital pastinya akan berhubungan dengan *Artificial Intelligence* (AI) atau rekayasa kecerdasan. Adapun istilah rekayasa kecerdasan ini pertama kali digunakan oleh John McCarthy dalam tahun 1955 ketika ia membuat sebuah proposal untuk penelitian. Demikian cuplikan dari kajiannya itu: “*The study is to proceed on the basis of the conjecture that every aspect of learning or any other feature of intelligence can in principle be so precisely described that a machine can be made to simulate it*” (Myers. 2011, Lee. 2014). [“Kajian ini pada dasarnya adalah untuk mengamati keterhubungan yang menjelaskan bahwa setiap aspek pembelajaran atau kecerdasan tertentu secara prinsip dapat digambarkan secara tepat sehingga sebuah mesin dapat dibuat untuk mensimulasikannya.”]

Salah satu contoh ‘program’ untuk kecerdasan buatan di dalam musik dapat kita lihat dalam bagian akhir tulisan ini. ‘Program’ itu disebut EMI (*Experiments in Musical Intelligence*). Menurut Hofstadter ‘program’ seperti ini dapat menghasilkan musik yang *brilliant*.

(Hofstadter. 1999). Sebagai sebuah contoh EMI cukup menarik, tetapi di Indonesia belum ada yang tertarik untuk mempelajari ‘program’ ini lebih jauh.

Pendek kata, disrupsi teknologi (*technological disruption*) di dalam dunia seni, termasuk pendidikan seni, sudah terjadi sejak perkembangan dunia *ICT* (*Information Communication Technology*). Tepat sekali seperti apa yang dikatakan oleh Scrivener dan Clement (2010, 35);

“ICT changes at such a rapid rate that it is constantly outmoded by innovation. There is also the fact of the great diversity of what constitutes ‘new media’ at any one time. What constitutes the new media artworld is therefore both very diverse and constantly changing.”

[“*ICT* berubah sedemikian cepatnya seraya memperbaharui dengan inovasi. Terdapat juga fakta keberagaman ‘*new media*’ dalam setiap waktu yang tak terduga. Karenanya apa yang berhubungan dengan dunia seni ‘*new media*’ sangat beragam dan terus berubah.”]

Pertanyaan terakhir barangkali paling kontroversial. Dalam kondisi hiruk-pikuk *IoT* dan Digitalisasi Seni yang pasti akan dirayakan oleh semakin banyak orang itu, di manakah posisi Seni Tradisional? Apakah bau cat minyak di atas kanvas, corat-coret membuat komposisi musik, gamelan, koreografi dan dramaturgi; fotografi dengan metode cetak basah (*oldprint*), dan semua aspek *domain* psikomotorik seni akan punah?

Beruntung kita memiliki tokoh etnografer sekaliber Alan Lomax yang banyak digadang-gadang oleh para mahasiswa pascasarjana kita. Tokoh ini juga punya rasa khawatir yang sama dengan kita tentang akan punahnya Seni Tradisi. Tak kurang ia berteriak dengan lantangnyanya demikian: “*We should appreciate rural and indigenous traditions as true art, on the same level as classical music.*” (Russonello, *The New York Times*, 11 July, 2017). [“Kita harus menghargai desa dan tradisi asli sebagai seni yang sebenarnya, pada level yang sama dengan musik klasik.”].

Jika kita beranggapan musik klasik sebagai musik serius dan *high art*, maka kini saatnya kita berpikir bahwa Seni Tradisi juga selayaknya kita hargai sebagai seni serius, sebagai *high art* juga. Alinea ini sengaja dibiarkan pendek untuk memberi kita kesempatan yang panjang guna mengadakan refleksi (renungan) tentang itu!

Selain itu, perihal seni manual atau seni tradisi, tidak akan dibahas lagi dalam bagian berikutnya dari tulisan ini, melainkan kita biarkan sebagai sebuah renungan bagi kita semua setelah usai seremonial kuliah perdana ini.

Seni Digital

“Science is art. It is the process of creating something that never exists before. It makes us ask new questions about ourselves, others; about ethics, the future.” –
Regina Dugan, Senior Executive at Google (2013)

Sebelum komputer berhadapan dengan dunia kreatif, semua yang berhubungan dengan proses kreatif kita kerjakan secara manual. Para komposer menulis partitur musik secara manual, banyak kesalahan dan muncul spekulasi tentang edisi dan editor dari penerbit yang saling mengklaim originalitas. Para koreografer harus mengundang para penari dalam proses pengembangan karya mereka. Para pelukis, para desainer, dan yang lainnya, hanya mengandalkan sketsa dan rancangan yang kasar untuk kemudian diwujudkan dalam proses kreatifnya. Para fotografer tidak bisa berbohong karena apa yang dipotretnya belum bisa didistorsi dan didesepsi seperti saat ini.

Tidak demikian halnya sekarang ini. Komputer telah memungkinkan seorang koreografer membuat koreografi dengan animasi figur manusia, membuat ruang *virtual*, dan dapat melihat gerakan dari berbagai sudut. Tidak perlu lagi mengundang para penari untuk membuat koreksi dan berbagai proses eliminasi dan sebagainya. Demikian juga para komposer, tidak saja bisa menulis partitur lengkap, tetapi sekaligus mendengarkan hasilnya. Menghilangkan spekulasi dan setiap komposer sudah dengan sendirinya menjadi editornya langsung.

Semua seniman kini bisa menikmati kemudahan yang ditawarkan oleh komputer dan kecanggihan teknologi digital. Tidak hanya itu, sebab guncangan 8 pada skala Richter lebih hebat dari itu. Kini komputer bisa membuat komposisi musik berskala simfoni (sebuah komposisi musik yang besar!), membuat lukisan dan karya seni visual lainnya, semuanya hanya dengan metode *input* yang kita berikan (lihat bagian tiga dari tulisan ini).

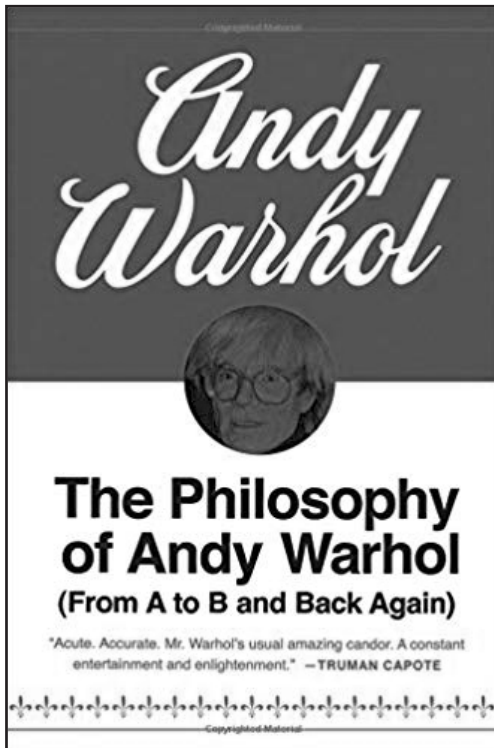
Tidak heran kini muncul bermacam-macam pertanyaan seperti, di mana letak intelegensi (kecerdasan) manusia itu? Para psikolog bisa mengukur intelegensi kita, tapi jika kita tanya di mana letak intelegensi itu, pasti jawabnya hanya ada pada otak sebelah kiri. Otak kita memiliki 10 milyar neuron dan komputer kita mungkin hanya memiliki prosesor 1 *gigabyte* plus memori 32 *megabyte* sudah demikian hebat. Jadi sebelah kiri yang mana? (lihat bagian empat dari tulisan ini).

Kondisi demikian itu digambarkan oleh Mark Poster (2000, 94) sebagai sebuah kondisi *postmodernism*:

- Budaya *postmodern* seringkali digambarkan sebagai sebuah alternatif bagi masyarakat yang dinilai secara struktural sangat terbatas dan secara fundamental sedang mengalami kebingungan.
- Era sistem komunikasi (*ICT*) yang baru menawarkan sebuah alternatif layaknya sebuah kunci harapan untuk kehidupan yang lebih baik dan masyarakat yang lebih madani (sejahtera).
- Diskusi tentang *postmodern* berfokus pada keleluasaan orang untuk dapat berkembang dengan identitas individual atau jatidiri yang mengklaim rasionalitas dan otonomi (kebebasan individu, pen.) di atas segalanya.
- Perbincangan tentang sistem komunikasi baru lebih banyak menawarkan perkembangan teknis di dalam pertukaran informasi yang tidak hanya menguntungkan manusia secara individu, bahkan untuk semua institusi yang ada di dalam masyarakat.

Kutipan di atas mendahului diskursus ini dan taruhlah kita anggap fenomena *postmodern* dalam dunia kesenian sudah kita lihat berbagai perwujudannya dan kita pahami diskursusnya. Untuk menyebut satu contoh, misalnya fenomena Andy Warhol. Pelukis kontroversial ini melawan dekonstruksi obyek (yang lazim muncul pada diskursus

tentang postmodernisme pada masa itu) dengan menjadikan dirinya sendiri sebagai seniman yang harus didekonstruksi. Ketika repetisi (pengulangan) dianggap tabu, justru Warhol membuat repetisi sebagai bagian dari filosofinya, yakni dari A ke B dan kembali lagi (*"From A to B and Back Again"*). Sedikit lebih jauh dengan Warhol dapat dilihat pada bagian akhir dari tulisan ini.



Ilustrasi 2. Andy Warhol
"From A to B and Back Again"
(1977). Di dalam otobiografi ini Warhol berbicara tentang karya-karya lukisnya yang banyak berisi ironi dan keterbukaan pikiran (*open-mindedness*)

Era sistem komunikasi baru didahului dengan munculnya istilah sibernetik (*cybernetic*), yakni sebuah ilmu pengetahuan berupa penggabungan teori komunikasi dan teori kontrol. Istilah sibernetik pertamakali diperkenalkan oleh Norbert Weiner pada tahun 1948. Weiner (1948, 23-4) membuat periodisasi yang paralel antara perkembangan ilmu pengetahuan dan sejarah perkembangan fungsi tubuh manusia sebagai berikut:

1. Sejarah masa kuno (zaman Golemik),
2. Sejarah penemuan jam (abad ke-17 dan 18),
3. Sejarah penemuan mesin uap, awal mekanik (abad ke-18 dan 19),

4. Sejarah abad komunikasi dan kontrol, ditandai dengan perpindahan dari rekayasa tenaga (*power engineering*) ke rekayasa komunikasi (*communication engineering*). Dari ekonomi energi ke ekonomi yang berbasis reproduksi signal yang akurat.

Perkembangan itu paralel dan mendorong empat jenis model fungsi tubuh manusia:

1. Tubuh sebagai sesuatu yang magis, berasal dari tanah,
2. Tubuh sebagai sebuah kinerja mekanik berbasis waktu,
3. Tubuh sebagai mesin panas yang tidak hanya membakar *glycogen* dalam urat manusia tetapi bahkan mengkonsumsi bahan bakar natural untuk menggerakkan mesin yang sebenarnya (termasuk untuk perang, pen),
4. Dan yang paling akhir, tubuh sebagai sebuah sistem elektronik, memiliki kemampuan pertukaran dan reproduksi *signal* berupa pesan dan berbagai masukan lainnya secara akurat (*Cyborg*).

Sehubungan dengan hal tersebut di atas, Cheery Colin dalam bukunya yang berjudul *On Human Communication: A Review, a Survey, and a Criticism* (MIT Press, Cambridge, 1980), membuat sebuah pengandaian sebagai berikut:

“Andai saja organisme manusia (makhluk manusia, pen.) dan juga organisme manusia (sistem tubuh manusia) serta plus sistem mekanik (*cyborg*) digabungkan dalam sebuah kinerja signal dalam dimensi waktu seperti bicara (*speech*) dan musik, misalnya. Kemudian juga andai digabungkan dengan kinerja *signal* dalam dimensi ruang seperti lukisan, cetakan, pahatan dan sebagainya ...”

Meski hanya berandai-andai, tapi Colin melakukan studi yang mendalam dan justru ungkapannya itu mengundang dan mengandung bahaya. Karena jika memang terjadi, maka seluruh budaya kita akan berubah total. Kita akan memasuki tahap kehidupan post-humanism yang sesungguhnya di mana di sekeliling kita akan terdapat banyak cyborg dan kita akan bergantung sepenuhnya kepada mesin. Bahkan kehidupan kita, tubuh kita dan mesin, sudah pasti dapat melebur. Bayangkan jika super microchip berbasis Android bisa terbuat dari serat yang tidak ditolak oleh cell tubuh kita dan akhirnya menyatu

dengan sistem tubuh kita. Saya kira, tidak perlu lagi para mahasiswa duduk mengantuk mendengarkan kuliah panjang seperti ini, sebab mesin sistem tubuh mereka sudah terisi micro-processor super canggih yang bisa diprogram dengan berbagai ilmu pengetahuan dan berbagai kemampuan lainnya seperti “super simbah Gugel.”

Sependapat dengan Cheery Colin, A.R. Stone (1991,102) membuat pernyataan yang juga bernada kekhawatiran, “... *our fundamental division between technology and nature are in danger of dissolving; the categories of the biological, the technological, the natural, the artificial and the human—are now beginning to blur.*” (“ ... pemilahan yang mendasar antara teknologi dan alam sedang dalam bahaya untuk membaaur; kategori tentang biologi, teknologi, alamiah, artifisial dan manusia—sedang mulai melebur.”)

Membaca pendapat Stone itu, dengan serta merta ingatan kita kembali tertuju kepada adanya *Cyborg*. Menurut Clynes & Kline (1960, 26) *Cyborg* adalah kependekan dari *Cybernetic Organism*, yakni makhluk sibernetik (manusia mesin) yang memiliki sistem kemampuan mengatur sendiri (*self-regulating*). Jadi efeknya adalah sejenis manusia-mesin yang bagian-bagian mesinnya dapat diganti, diintegrasikan atau berfungsi sebagai tambahan bagian tubuh demi meningkatkan potensi kekuatan tubuh. Contoh gambaran grafis sejenis ini bisa dilihat dalam film fiksi ilmiah seperti ‘*RoboCop*’, ‘*Blade Runner*’, dsb.

Cyborg, dengan demikian hidup dalam sebuah dimensi yang lengkap tiada batas *inner space* dan *outer space*. Ruang gerak mereka adalah apa yang disebut *cyberspace* (ruang sibernetik). *Cyberspace* adalah ruang informasi di mana data digambarkan sedemikian rupa untuk memberikan ilusi pengendalian kepada si operator untuk bergerak dan mengakses informasi. Dalam hal ini *Cyborg* terhubung ke berbagai-bagai macam simulasi yang mirip bayang-bayang. Bagi John Jones (1994, 6) teknologi semacam itu sudah ada yang familiar dengan kita (*game* 3D, 4D, misalnya). Beberapa masih dikembangkan (*‘real time’ presentation*, misalnya), dan beberapa masih bersifat fiksional, semuanya ini memiliki kemampuan simulasi *space* di mana kita berinteraksi. Bagi yang tertarik lebih jauh tentang eksperimen

dengan Cyborg, silahkan baca Joanna Zylińska (ed.). 2002. *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*, New York, NY: Bloomsbury Publishing.

Sementara itu Lenier & Biocca (1992, 4) dan Jefferies (2009, 43) sependapat bahwa *Cyberspace* biasanya dilengkapi dengan realitas yang bersifat virtual (*Virtual Reality*), yakni perluasan proses *cyberspace* demi memberikan ruang informasi yang ‘murni’ melalui konstruksi data yang memberikan efek perasaan hanyut (*immerse*) ke dalam ruang siberetik. VR biasanya berupa multimedia 3D/4D. Jadi realitas *virtual* bisa memberikan indera artifisial kepada tubuh kita berupa cahaya, bunyi dan sentuhan yang tidak terbatas hanya pada ruang dan waktu (2D). Lebih dari itu, jika pada dimensi ‘normal’ kita tidak bisa berbagi ruang (*space*) dengan orang lain secara persis bersamaan, pada ‘ruang’ VR kita tidak hanya bisa berbagi bersamaan tapi juga dari tempat yang sama sekali berlainan, kita bisa berbagi ruang yang sama dengan orang lain. Hal ini dimungkinkan berkat adanya *modem*. Dan karena ‘gerakan’ di ruang VR sama sekali berbeda dengan kondisi ruang ‘normal’, maka kita bisa terbang dan memasuki tembok karena tembok itu tidak terbuat dari pasir, batu bata dan semen yang alamiah, melainkan hanya manipulasi visual (*manipulate imagery*).

Dengan teknologi 3D saja, Jefferies (2009, 44) bisa menggunakan manipulasi visual untuk membuat koreografi karya-karya tarinya. Menurutnya:

“Another impact of using 3D has been that we have learned so much more about our individual practices. More about physics, ways of choreographing in virtual space, assembling movement material, behaviours. Now we are making physical objects from forms taken from our virtual worlds.”

[“Pengaruh lainnya atas penggunaan 3D adalah bahwa kita telah belajar lebih banyak lagi tentang kinerja perorangan. Lebih dari sekedar urusan fisik, lebih dari sekedar membuat koreografi di dalam ruang virtual, namun berkenaan merangkai berbagai kemungkinan bahan-bahan gerakan. Sekarang kita membuat obyek fisik dari bentuk-bentuk yang kita ambil dari dunia virtual kita.”]



Tilt Brush

by Google



Ilustrasi 3. Para seniman dengan cepat menyadari bahwa, dengan teknologi, mereka dapat mengembangkan karya seni yang lebih berpengaruh. Fabio Giampietro, seniman Italia yang terkenal, menyatakan betapa dengan cepatnya seni berubah berkat teknologi mutakhir (*Tilt Brush*, VR Application by Google, 2014)

Berikutnya, jika kita menggabungkan gambar video dengan grafis komputer untuk menciptakan respons tertentu, maka kita memasuki realitas artifisial (Artificial Realities). Hal ini dapat kita jumpai dalam permainan olahraga interaktif (misalnya permainan sepakbola di mana pemain berusaha untuk menyerang dan memblokir serangan dari video sepakbola) dengan tampilan yang artistik. Demikian juga di dalam dunia perfilman, perusahaan-perusahaan film telah mencari cara untuk membuat para penonton bisa merasakan seolah mereka berada di dalam film tersebut, bukan hanya menontonnya (Sean M. Grady, 2003, 28). Bayangkan jika suatu saat nanti para mahasiswa Jurusan Pedalangan bisa menciptakan realitas artifisial lakon 'Serial Bharata Yudha', betapa seru menontonnya.

AR dan VR di dalam realitas *cyberspace* membuktikan mampu berkembang dari sifatnya yang bermula hanya menirukan (*mime*) sampai memperbanyak (*multiply*), hingga berlapis-lapis (*multiplex*)

dan berkembang ke arah ‘nyata’ (*‘real’*). Bersamaan dengan itu, muncul istilah-istilah teknis lainnya seperti; *automaton, automation, automatic, android, robot, bionic*, dan sebagainya. Hal ini akan menghadapi kita dengan persepsi atas konstruksi sosial tubuh manusia, konsepsi tentang apa yang organik dan inorganik, tubuh dan teknologi, manusia dan non-manusia, dan, mesin itu sendiri jika sejauh itu nanti kelak kita terima sebagai organisme spesies manusia. (George Canguilhem, 1992, 45.)

Semua eksperimen boleh terjadi karena kecanggihan teknologi komputer ditambah revolusi ilmu pengetahuan seperti teori relativitas, mekanika kuantum dan teori keos (*chaos theory*). Yang terakhir ini merupakan teori tentang sistem non-linear, misalnya termasuk pengkajian tentang fenomena yang perkembangannya sangat sensitif sampai kepada fluktuasi terkecil permulaan sebuah kondisi, misalnya; perubahan cuaca, terbentuknya turbulensi, gambaran grafis komputer, dan sebagainya.

Adapun contoh konkrit gerakan *linear* adalah: jika kita mengayuh pedal sepeda duakali lebih cepat maka jarak tempuh tertentu kita tempuh separo waktu. Satu persen kita kayuh lebih cepat lagi jarak tempuhnya berkurang satu persen, dst. Tetapi sistem gerakan *linear* bisa berubah menjadi gerakan *non-linear* pada kondisi tertentu, misalnya gerakan teratur uap bisa berubah menjadi turbulensi uap, menjadi hujan badai, dan sebagainya. *Chaos theory* jika diimplementasikan dalam sebuah program komputer dapat menghasilkan berbagai efek seperti VR dan sebagainya. Termasuk juga dalam pembuatan kecerdasan artifisial (*Artificial Intelligent*).

Penjelasan tentang Teori Kuantum (*Quantum Theory*) agak lebih rumit. David Bohm (David Bohm, 1980, 36) memberikan gambaran tentang itu dalam empat jenis;

1. Gerakan kuantum yang tidak dapat dibagi: postulasi yang mendasar adalah bahwa gelombang energi tidak dapat dibagi sampai di atas batas limit jumlah tertentu melewati ambang batas frekuensinya.
2. Kualitas gelombang partikel: semua gelombang pada level kuantum tertentu dapat dianggap sebagai partikel, tetapi karena sebagai gelombang—hal ini tergantung kepada pengamat

(*observer*) untuk merangkai kondisi-kondisi demi pengamatan yang akan menghasilkan diskripsi gelombang partikel sebagai sebuah fenomena.

3. Unsur-unsur materi sebagai pendorong potensi statistik: benda-benda solid dengan sifat-sifat terbatas adalah memiliki deskripsi statistik sebagai sekelompok partikel kuantum, misalnya, sejumlah milyaran atom uranium dapat dibagi secara akurat tetapi tidak demikian halnya dengan sebuah atom tunggal.
4. Korelasi non-kausal: teori kuantum menghendaki partikel sub-atomik untuk dapat memberikan informasi secara langsung (*instantly*) melampaui jarak yang sangat luas.

Berkenaan dengan itu, dalam sisa hidupnya Einstein ingin memecahkan teori kuantum tetapi dia tidak berhasil. Menurutny, yang bersifat *instant* dan tetap hanyalah kecepatan cahaya. Semua teori-teori ini telah dan sedang dikembangkan melalui berbagai eksperimen untuk memberikan efek *kecerdasan virtual* (*Virtual Intelligence*) pada komputer. Contoh-contoh berbagai karya seni ciptaan komputer di bagian berikut dari tulisan ini akan membuktikan bagaimana komputer bisa memiliki kecerdasan untuk membuat lukisan, membuat komposisi musik, dan sebagainya.

Berbagai teori ilmu pengetahuan di atas juga mengubah kedudukan kita dari *anthropo-centric*, di mana manusia adalah pusat alam semesta, menjadi *anthropo-eccentric*, manusia tidak lagi sebagai pusat alam semesta, hingga mencapai ke arah *cyber-centric*, yakni manusia ada dipusat dunia *cyber*. Kini perasaan kita berbaur antara skeptik dan optimistik. Bagaimanapun sebetulnya kita sudah pernah diingatkan oleh Plato sejak 4 abad sejak Sebelum Masehi, bahwa kita ini layaknnya hidup di dalam penjara. Dalam tulisannya tentang 'Gua' ('*Cave*'), Plato menggambarkan kita hidup di dalam sebuah gua. Apa yang kita lihat di depan hanya bayang-bayang yang dipancarkan oleh api dibelakang kita (Christopher Falzon. 2002, 19).

Gambarannya seperti orang-orang pada zaman *Paleolithicum* (c.14.000 SM), manusia hidup di dalam gua. Membuat lukisan di dinding gua bagi mereka adalah untuk mempertajam *visioner* mereka. Mereka duduk keliling dan membuat api dan bermeditasi, serta membuat refleksi. Kemampuan refleksi ini menurut Plato adalah

kemampuan '*mind's eye*' ('mata akal,' sementara kita punya istilah 'mata hati'). Penglihatan mental seperti inilah yang kita alami ketika kita menonton bioskop. Lebur di dalam dunia realitas virtual (VR). Tidak jarang ada yang menangis pada adegan sedih yang mendayudayu seperti lirik lagu pop kita.

Di Universitas Illinois di Chicago, AS, ada sebuah laboratorium elektronik diberi nama CAVE (diambil dari '*Cave*' nya Plato). Berukuran 10' X 10' X 10' berupa tabung dengan grafik komputer 3D dilengkapi perangkat bunyi stereo sekeliling (*surround stereo system*) dan *surround screen*. Lab ini adalah lab VR dan dengan membuat gerakan di dalam ruangan ini konon kita bisa berinteraksi dengan dunia *virtual* yang total.

Di dalam gua pada zaman *paleolithicum*, di dalam gedung bioskop dewasa ini, di rumah dan pada waktu tidur, keadaannya sama saja. Ketika kita membaca novel, mendengarkan sebuah simfoni, melihat lukisan yang mengesankan, dan sebagainya, kita merasa hanyut dan ber'ada' pada realita yang lain. Perasaan hanyut (*immerse*) adalah sebuah kondisi ontologis yang sangat luas. Demikian juga jika kita ber'ada' pada dunia VR. Bedanya di dalam dunia VR *image* bersifat sangat realistis. Kita berhadapan dengan entitas *virtual* dan kita sendiri menjadi entitas di dalam lingkungan *virtual*. Dalam hal demikian **simbol** menjadi **realitas**.

Dunia *telepresence* (keberadaan *virtual*) adalah dunia *cyber* karena entitas (obyek) utama ditransportasikan dan ditransfigurasi ke dalam dunia *cyber*. Sebagai lapisan (*layer*) realitas yang lain, *cyberspace* memungkinkan kita dapat hadir di tempat lain dan berjumpa dengan orang-orang lain meskipun secara fisik tubuh kita berada di tempat lain. Kalau kita menggunakan kamera *digital* dan *chatting* dengan orang lain di tempat jauh melalui *internet*, kita melakukan *telepresence* yang sederhana. Karya seni melalui komputer dapat memungkinkan *telepresence* yang lebih luarbiasa dari itu. Dan semuanya ini dimungkinkan karena komputer. Komputer dan kita menjadi bagian yang sulit untuk dipisahkan. Teknologi sudah semakin **kecil**, semakin **dekat** dengan kita, dan kelak siapa tahu akan **masuk** ke dalam tubuh kita.

Beberapa Contoh Karya Seni Digital

The future will be robots and humans working side by side going by the latest research in IIoT (Industrial Internet of Things)
Alasdair Gilchrist, 2016, 12.

Perlu diingatkan kiranya bahwa tulisan ini hanya ingin mengantarkan kita kepada diskursus fenomena seni digital dan seni ‘tradisional’ tanpa disertai penjelasan yang terlalu teknis. Tetapi jika hal-hal teknis dikehendaki maka penulis hanya menyertakan alamat situs yang tertentu untuk dapat diakses dan dipelajari tersendiri.

Contoh yang pertama adalah karya musik komputer oleh Stephen Barron. Karya ini berupa *network art*, yakni karya seni yang dihasilkan dan dipancarkan melalui jaringan *internet*. Karya ini ‘dipentaskan’ dalam Adelaide Festival 1996 di Adelaide, Australia. Kinerjanya adalah penggabungan teknologi *internet* plus sentuhan estetika, masalah sosial plus agenda politik yang dipengaruhi praktek globalisasi (Stephen Barron, *Telstra Adelaide Festival*, 1996).

Karya ini menggunakan dua buah ‘*prepared-piano*’, yakni piano yang dipersiapkan dengan memasang sekrup-sekrup di antara beberapa senarnya sehingga efek bunyi yang dihasilkan jadi ‘aneh.’ Karya *prepared-piano* yang pertama diciptakan oleh komponis Amerika John Cage. Barron menggunakan dua buah *prepared-piano* yang sudah dihubungkan dengan komputer, satu diletakkan di Sym Choon Gallery di Adelaide, satu lagi di Donguy Gallery di Paris, Perancis. Piano ini ‘dimainkan’ secara prosedur otomatis dengan dua buah jenis sumber. Satu sumber mengukur jumlah polusi di lapisan *ozone* di Adelaide yang dihasilkan oleh jumlah polusi yang diakibatkan oleh polusi lalu-lintas di Paris, satu lagi mengukur tingkat ketinggian *Ultraviolet (UV)* yang terjadi karena perluasan lubang *ozone* di langit Adelaide.

Dua buah ‘*prepared-piano*’ yang sudah dikomputerisasi itu menghasilkan bunyi secara timbalbalik menurut *ozone* yang datang dari polusi mobil-mobil di Paris dan juga menurut pengaruh luasnya *ozone* di lapisan *ozone*. Jadi ini berupa **instalasi** perubahan sebuah ‘Pompa *Ozone*’ antara *ozone* yang dihasilkan oleh polusi dan *ozone* yang natural. Antara Eropa dan Australia, antara manusia dan alam. Musik

ini tidak dihasilkan oleh satu orangpun, melainkan oleh **aktivitas manusia** dalam ukuran **seluruh planet bumi** (pembuatan polusi pada *ozone* secara bersama-sama) dan interaksi dengan matahari (karena *UV* dari sinar matahari yang berbahaya itu).

Contoh seni lukis hasil lukisan komputer dapat dilihat pada program *AARON* yang diciptakan oleh Harold Cohen, seorang pelukis profesional yang tertarik kepada *Artificial Intelligence* (AI) pada komputer. Cohen menciptakan *AARON* pada tahun 1972. Sebagai sebuah program, *AARON* ditujukan untuk menciptakan *image* (gambar). Tidak untuk mengkopi gambar atau mengubah gambar pada *input* yang diberikan, melainkan untuk secara berkesinambungan menciptakan gambar-gambar yang baru. *AARON* mengontrol mesin robot yang semula menghasilkan garis-garis lukisan secara monokromatik (hitamputih) dan Cohen menyelesaikannya dengan menambahkan warna secara manual. Tetapi perkembangan *AARON* telah memungkinkan ia bisa melukis dengan berbagai warna, ukuran dan bahkan membersihkan kuasnya sendiri.



Ilustrasi 4.
Theo, 1992.
Dilukis oleh AARON,
cat di atas kanvas,
34x24 inchi
(Foto oleh Becky Cohen, *n.d.*)

Menurut Cohen, seperti dicatat oleh Ed Burton (1997, 55-75), “Cohen considers not only that the pictures which AARON produces are art, but also that AARON itself is a work of art.” (“Cohen menyadari tidak saja gambar yang dihasilkan oleh AARON sebagai sebuah karya seni, bahkan AARON itu sendiri baginya adalah karya seni”). Oleh karena itu, jika Andy Warhol disebut sebagai ‘*machinistic artist*’, maka Harold Cohen disebutnya sebagai ‘*meta artist*’, dimana karya ciptaannya dapat menghasilkan karya seninya tersendiri. Pembaca yang secara teknis tertarik untuk mengetahui kinerja AARON silahkan kunjungi situs ini: <http://www.scinetphotos.com/aaron.html>.

Eksperimen di dalam karya musik berikut adalah contoh AI di dalam pembuatan karya musik oleh komputer. David Cope, seorang profesor musik dari Universitas California Santa Cruz, Amerika, membangun sebuah sistem komposisi musik yang diberi nama *Experiments in Musical Intelligence* (EMI). David Cope sudah mengerjakan eksperimen ini selama 20 tahun ketika hasil karya EMI dipublikasikan pertamakali pada tahun 1995. Partitur yang dihasilkan EMI persis seperti hasil karya seorang komposer. Misalnya ketika EMI menghasilkan sebuah *Mazurka* untuk piano menirukan karya Chopin, maka jika dimainkan benar-benar mirip dengan Chopin. Juga ketika karya itu dimainkan melalui program EMI pada komputer multimedia (Douglas Hofstadter. 2002, 65-86).

Kinerja program EMI ini adalah apa yang disebut *recombinant music*—yakni sebuah sistem yang mengidentifikasi berbagai struktur yang berulang-ulang dihasilkan oleh seorang komposer. EMI menggunakan kembali struktur-struktur tersebut dalam aransemen yang baru, juga untuk membuat karya musik yang baru “dalam gaya yang sama.” Sehingga kita bisa membayangkan jika kita memberikan input kepada EMI dengan kesembilan buah musik simfoni karya Beethoven, maka EMI akan memberi output simfoni yang ke sepuluh.

Para musisi biasanya memandang remeh hasil kinerja musik komputer, tetapi seorang ahli Bach bernama Bernard Greenberg, seorang komposer dan pemain piano, satu kali saat diperdengarkan karya musik EMI menirukan gaya J.S. Bach. Apa komentarnya? “Luarbiasa, tidak saja musik ini bergaya Bach, tapi juga sangat bagus.”

Kita bisa bertanya-tanya, bagaimana musik bergaya Bach tetapi jelek? Jadi, hal itu membuktikan bahwa *EMI* tidak saja berbunyi seperti Bach, bahkan dia ‘berbicara’ seperti Bach (artinya, musiknya betul-betul bergaya dan memiliki kepribadian seperti Bach).

Sebuah tes diujicobakan kepada para mahasiswa Jurusan Teori dan Komposisi Musik, di Fak. Musik, Universitas Rochester. Seorang pianis di depan kelas memainkan dua buah *Mazurka*. Pada akhir permainan kedua buah *Mazurka* ini, kemudian mereka ditanya, yang mana yang asli *Mazurka* karya Chopin dan yang mana karya *EMI*. Sebagian besar menjawab yang pertama memang bergaya *Mazurka* Chopin, tetapi bukan ‘Chopin yang sebenarnya’ yang memiliki alur sedemikian besar dengan invensi yang demikian tinggi. Menurut mereka yang ke-dua-lah *Mazurka* karya Chopin yang sebenarnya, karena memiliki kemegahan, melodi yang liris, modulasi kromatik yang indah dan keseimbangan yang alamiah.

Hasil tes diumumkan. Bahwa *Mazurka* yang pertama dimainkan tadi adalah karya Chopin yang sebenarnya dan *Mazurka* yang ke dua adalah karya *EMI*!!! Sontak para mahasiswa terkesima dan sertamerta tidak percaya, bagaimana mungkin *EMI* bisa ‘menipu’ mereka, yang notabene para spesialis teori dan komposisi musik. Perlu diketahui bahwa Fakultas Musik pada Universitas Rochester adalah salah satu fakultas musik paling elit (paling kesohor) di Amerika Serikat.

Jadi sidang pembaca, komputer sudah sampai demikian jauh perkembangannya dan fenomena yang kita saksikan membuktikan penelitian dan penemuan baru di bidang *AI* masih terus akan berkembang. Bagaimana 20 tahun ke depan? Atau 50 tahun ke depan? Kita baca di atas, bahwa sekarang pun sudah terbukti karya seni produk komputer lebih baik dari karya manusia. Ingin bukti lain?

Brian Reffin Smith (1997, 98-115) adalah kritikus, pengamat dan kurator seni visual, salah satu yang terkenal di Amerika Serikat seperti Anda semua tahu. Ijinkan penulis mengutip kalimatnya secara langsung, “*The truth is that there used to be much better art produced using computers.*” (Kebenarannya adalah bahwa terdapat karya seni yang lebih bagus yang dihasilkan menggunakan komputer.”) Alasannya, menurut Smith, “*Because it approached problems of art,*

not just of spectacles.” (“Karena komputer menuntaskan masalah seni, bukan hanya mengamatinya.”)

Penuntasan masalah-masalah seni dimaksud, menurut Smith selanjutnya, misalnya karya seni yang dihasilkan oleh komputer tidak menjual nama penciptanya. Tanpa prasangka (*prejudice*) dan preconsepsi serta segala macam **kontekstual** yang sering digembarkan oleh para kritikus seni kita.

Pertanyaan yang muncul adalah, apakah seni tradisional sudah berakhir? Richard Shusterman (2000, 1-3), dalam bukunya *Performing Live: Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, menyatakan bahwa teori-teori tentang seni telah berakhir sejak Hegel menyatakan bahwa seni telah mencapai sebuah perkembangan akhir. Menurut Hegel seperti dikutip oleh Shusterman, “*Art no longer affords that satisfaction of spiritual wants.*” (“Seni tidak lagi sanggup memberikan kepuasan yang diinginkan oleh spiritual”). Demikian juga Gianni Vattimo, menyatakan bahwa abad modern ditandai dengan “*The Death of Art.*” Arthur Danto berkata, “*The death of mimesis.*”

Alternatif yang ditawarkan oleh Shusterman menghadapi era mendatang adalah (disertakan di sini karena cocok untuk fenomena **komodifikasi** seni kita yang dilakukan oleh para **kontekstualis**!), “*In our new age of multiple, marketed lifestyles that sadly seem to foster as much conformism as creativity, the concept of individual style needs more attention.*” (Di dalam era baru yang serba-aneka, gaya hidup yang dikenalkan sayangnya hanya demi menunjang sebanyak orang-orang konservatif seolah sebagai orang-orang kreatif, sementara konsep mengenai gaya individual kurang diperhatikan.”) Kata-kata terakhir, ‘*individual style needs more attention*’ inilah kata kunci untuk mengembangkan kesenian tradisional kita berhadapan dengan era digital. Tetapi tantangan kini dan di masa depan adalah penajaman kemampuan kecerdasan manusia melawan komputer. Berikut uraian diskursus tentang letak kecerdasan manusia dan hubungannya dengan AI, serta reaksi seniman terhadap fenomena **posthumanisme**.

Catatan: Aliran *Dadaisme* bahkan dimulai dengan semboyan ‘*Art is Dead*’. Aliran ini pertamakali diperkenalkan oleh Hugo Ball di Zurich pada tahun 1916. *Dada* dalam bahasa Perancis berarti kuda

kayu (*wooden horse*). Lebih jauh baca bukunya Herschel B. Chipp. 1966. *Theories of Modern Art*. Los Angeles, CA: University of California Press.)

Kecerdasan Manusia versus AI

“Study the science of art and the art of science.”
(Leonardo da Vinci)

Jika pada bagian awal tulisan ini telah disinggung fenomena Andy Warhol yang memposisikan dirinya sebagai ‘mesin’, maka bagian akhir dari tulisan ini akan mencatat aspek filosofis dari fenomena Warhol berhubungan dengan kecerdasan manusia versus AI.

Warhol menyadari tantangan abad ke-20 berhadapan dengan era digital dan akhir kisah dari estetika. **Estetika**, menurut Jean Baudrillard (2001, 184.), telah *mise-en-scene* (‘hilang dari peredaran’!). Warhol mendekonstruksi dirinya (dan bukan obyek yang dilukisnya) sebagai sebuah mesin yang lepas dari pretensi kecerdasan manusia. Setiap lukisannya adalah masih berupa **inisiasi**, tetapi inisiasi terhadap segala yang bukan apapun (*initiation to nothing at all!*). ‘Marilyn Monroe’, karena semua orang sudah tahu, ditampilkan apa adanya. Gambar Marilyn Monroe berbicara tentang dirinya sendiri, karena semua orang sudah mengenal selebritis simbol seks abad ke-20 ini. Botol ‘CocaCola’ juga demikian, sampai suku Bushman di pedalaman Afrika pun menganggap seolah ‘*The God Must Be Crazy*’, karena ‘menjatuhkan’ botol dari langit dan sudah membuatnya susah.

Gambar demikian itu, menurut Baudrillard, adalah *image* yang bersifat **hipostatis**, murni dan tanpa bentuk, tidak memiliki sesuatu yang signifikan. Tetapi justru, karena Warhol ingin membuang semua keinginannya, sebagai sebuah mesin ia menciptakan *image* (gambar) yang artifisial. Karena untuk menjadi natural, harus ada subyek yang harus diungkapkan melaluinya, untuk mengubah dunia yang nyata ke dalam gambarnya. Dan semua itu dibuang jauh-jauh oleh Warhol. Bagi Warhol tidak ada *real universe* (alam nyata) di dalam gambar lukisannya, dan bahkan juga tidak ada **subyek**-Warhol di belakang **efek**-Warhol.

Baudrillard adalah filosof Perancis abad ini. Catatan akhirnya mengenai fenomena Warhol perlu dikutip langsung di sini karena berhubungan dengan paradoks seni dan ilmu pengetahuan dalam konteks *no real universe* bagi Warhol itu:

“This is the most original and specific situation we can face today in the matter of science as in the matter of art (perhaps it is no longer art, and perhaps it is no longer exactly science: what is a paradoxical science?). The virtual, uncertain and paradoxical status of the image is actually its ideal status, as it is for the object of science (whether we like it or not, both art and science have become screens).” (Baudrillard, 2001, 189).

[“Inilah situasi sesungguhnya dan khususnya yang dapat kita jumpai hari ini di dalam ikhwal ilmu pengetahuan seperti halnya di dalam seni (mungkin sudah bukan lagi soal seni, dan mungkin sudah bukan lagi soal ilmu pengetahuan: apa yang dimaksud ilmu pengetahuan yang paradoks?). Status *virtual*, ketidakpastian dan kondisi paradoks dari lukisan sebetulnya adalah yang paling ideal, sebagai obyek ilmu pengetahuan (suka atau tidak suka akan hal ini, keduanya seni dan ilmu pengetahuan telah menjadi layar (*screen*).”

Fenomena musik metal juga demikian. Para pemusiknya lebih menyukai status mereka sebagai ikon *totem* (para dewa-dewi) pada suku primitif. Mereka mengambil nama-nama seperti *Sting*, *Metallica*, *Nirvana*, *U2*, seperti nama-nama kelompok suku primitif semata-mata demi memperjelas identitas sosial mereka. Berbeda dengan ikon para dewa dan orang-orang suci di kuil-kuil yang sering dikunjungi suku primitif, *Metallica* dan lain-lain itulah yang hadir ke rumah-rumah dalam bentuk video klip. Dan semboyan mereka seperti didengungkan oleh semacam ‘kerajaan’ mereka—MTV—adalah, ‘*one world, one music!*’ Dan jika ada mesin yang bisa menyanyi, suaranya pasti seperti gitar elektrik. Seberapa pun banyak anda mendengarkan musik ini, anda tidak akan pernah mendengarkan suara manusia: terlebih jika Anda mendengarkannya keras-keras, Anda tidak akan mendengarkan apa-apa. Anda hanya mendengarkan mesin.

Kepustakaan

- Barron, Stephen. 1996. *Project Notes for the Sym Choon Gallery Show*, Telstra Adelaide Festival.
- Baudrillard, Jean. 2001. "Andy Warhol: Snobbish Machine," Julian Pefanis (trans.), dalam *Impossible Presence: Surface and Screen in the Photogenic Era*. Smith, Terry (Ed.). Chicago, IL: The University Chicago Press.
- Bohm, David. 1980. *Wholeness and the Implicate Order*, London, UK: Ark Paperbacks (Routledge).
- Burton, Ed. 1997. "Representing Representation: Artificial Intelligence and Drawing," dalam Mealing, Stuart. (Ed.). *Computer and Art*. Exeter: Intellect Books.
- Canguilhem, George. 1992. "Machine and Organism," in J. Carry and S. Kwinter (Eds.). *Incorporations*, New York, NY: Zone 6 Publications.
- Clynes, Manfred E. & Kline, Nathan S. "Cyborgs and Space," dalam *Astronautics*, Journal of Science. Edisi September, 1960.
- Colin, Cheery. 1980 (3rd Edition). *On Human Communication: A Review, a Survey, and a Criticism*. Cambridge, UK: MIT Press.
- Falzon, Christopher. 2002. *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. London and New York, NY: Routledge.
- Gilchrist, Alasdair. 2016. *Industry 4.0: The Industrial Internet of Things*. New York, NY 10013: Springer.
- Hofstadter, Douglas. "Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid". Google Books. [Online] February 5, 1999. <http://books.google.com/books?id=aFcsnUEewLkC>
- Jefferies, Janis. 2009. "Blurring the Boundaries: Performance, Technology and the Artificial Sublime – An Interview with Ruth Gibson and Bruno Martelli, *igloo*, p.44. dalam *Interfaces of Performance*. Chapter Three. Chatzichristodoulou, Maria., Jefferies, Janis., & Zerihan, Rachel., (Eds.). Surrey, England: Ashgate Publishing Limited.
- Lee, Newton. 2014. "From a Pin-up Girl to Star Trek's Holodeck: Artificial Intelligence and Cyborgs". Dalam *Digital Da Vinci: Computers in the Arts and Sciences*. New York, NY: Springer.
- Meyer, David. 2011. *IBM 'neuron' chips mimic brain processing*. ZDNet. [Online] August 18, 2011. <http://www.zdnet.com/ibm-neuron-chips-mimic-brain-processing-3040093720/>
- Mukhopadhyay, Subhas Candra (Ed.). 2014. *Internet of Things: Challenges and Opportunities*. New York, NY: Springer.

- Poster, Mark. 2000. "Postmodern Virtualities." dalam *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. Featherstone, Mike dan Roger Burrows, Roger. (Eds.), London, UK: SAGE Publications.
- Russonello, Giovanni. "The Unfinished Work of Alan Lomax's Global Jukebox" in *The New York Times*, 11 July, 2017.
- Scrivener, Stephen. & Clement, Wayne. 2010. "Triangulating Artworlds: Gallery, New Media and Academy." dalam *Art Practice in a Digital Culture*. Gardiner, Hazel. & Gere, Charlie (Eds.). Chapter Two. Surrey, England: Ashgate Publishing Limited.

Catatan:

Makalah ini adalah modifikasi dari makalah penulis berjudul "Seni Digital VS Seni Tradisional" ("*Digital Arts Versus 'Traditional' Arts*"), dalam Jurnal *Seni*, Vol. IX/02-03, March 2003.

Konteks Semiotika Kesenian Dalam Kajian Kebudayaan

*Music is a secret metaphysical exercise
of the philosophizing the soul*
(Schopenhauer)

Kajian Kebudayaan atau *Cultural Studies* sudah mulai menjadi diskursus sebagai bagian dari filsafat kritik sejak era Immanuel Kant (1724-1804), termaktub dalam bukunya *Critique of Pure Reason* (1781). Dalam buku ini Kant mengaitkan penilaian estetik yang memiliki hubungan dengan pengalaman estetik untuk sampai kepada pemahaman mengenai makna (*meaning*) dan penandaan (*signification*). Dari sini pula muncul apa yang sekarang kita kenal sebagai awal dari munculnya istilah semiotika (*semiotics*).

Lebih jauh dinyatakan oleh Kant bahwa: “*Aesthetic experience is a conceptually indeterminate experience of meaning*”¹ (“Pengalaman estetik adalah sebuah pengalaman atas makna yang bersifat tidak dapat dibatasi”). Konteksnya dengan signifikasi, lebih lanjut Kant mendeskripsikannya sebagai berikut:

1 Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, Norman Kemp-Smith (penerjemah), MacMillan, London and Basingstoke, 1933, p. 19.

*“More precisely, as reflective judgement, it is an experience of the endless process of signification as the production and immanent destruction of signifiers or sign-vehicle in the interpretive apprehension of material form”² [“Lebih tepatnya, sebagai penilaian yang reflektif, ia (pengalaman estetik tersebut, *pen.*) adalah sebuah pengalaman atas proses penandaan yang tiada batasnya sebagai produk dan destruksi imanen atas penanda-penanda dalam penghargaan yang bersifat dipahami atas sebuah obyek”].*

Di Berlin, Theodor Adorno menyebut kajian kebudayaan sebagai *Kulturwissenschaften* (*cultural sciences*). Dalam bukunya yang berjudul *Negative Dialectics*, disebutkan bahwa fokus kajian kebudayaan untuk saat ini adalah kajian kebudayaan sebagai sebuah kajian atas masa kini.³ Dalam pengertian inilah tulisan ini akan menyinggung juga pemahaman modernisme dalam konteks filsafat dan kebudayaan pada umumnya, termasuk, bagaimana modernisme Barat harus ditranslasikan (diterjemahkan, atau lebih tepatnya dipahami!) dalam konteks kebudayaan nasional, jika kita ingin membayangkan bahwa suatu ketika kita akan memiliki *image* apa itu kebudayaan nasional kita.

Dengan demikian, ada semacam benang merah antara kajian kebudayaan dan semiotika. Titik berangkat dari keduanya memang hampir boleh dikatakan bersamaan, yakni sejak era tradisi *post-Kantian* yang habis-habisan mengkritik teori-teori pragmatisme. Demikian juga, karena di dalam konteks kesenian, keduanya memiliki substansi pembahasan yang sama, yakni tentang estetika, maka di atas tadi disinggung tentang hubungan estetika, pengalaman estetik, tanda, penanda dan penandaan yang menjadi titik fokus pembahasan mengenai semiotika. Lebih dari itu, kajian kebudayaan, semiotika dan estetika tidak dapat dipisahkan, karena pemahaman mengenai kajian kebudayaan beranjak antara signifikasi atau penandaan (*signification*) dan estetika beranjak dari makna (*meaning*) dan kepekaan (*sensibility*).

Di dalam tulisan ini, ketiga sub bahasan di atas sengaja tidak akan dipisah-pisahkan agar pemahaman yang mendasar dapat

2 Immanuel Kant, *Ibid.*, p. 20.

3 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, Richard Howard (penerjemah), Routledge, London and New York, 1966, p.15.



Pergelaran Tari Srimpi Dhempel
di Pura Paku Alam Yogyakarta (foto: Erie Setiawan)

dicapai secara menyeluruh. Hal ini bukan tanpa alasan. Umberto Eco, misalnya, menyatakan bahwa, “*Semiotics studies all cultural processes as processes of communication*”⁴ (“Semiotika mengkaji semua proses-proses kebudayaan sebagai proses-proses komunikasi”).

Dengan demikian jelas bahwa kajian kebudayaan meliputi di dalamnya kajian semiotika dan semiotika memiliki kajian estetik. Sebuah konteks yang sangat luas dan oleh karena itu, tulisan ini akan dibatasi sampai kepada konteks ketiga sub bahasan tersebut dengan kajian pemahaman kesenian di Indonesia. Sudah tentu, kajian ini juga hanya bersifat umum (*general overviews*), dengan harapan dapat dikembangkan lebih lanjut dengan berbagai kajian yang lebih bersifat khusus atas berbagai *genre* kesenian yang ada dan akan berkembang di Tanah Air tercinta ini.

4 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976, p. 191.

Sekilas mengenai Tanda (*Sign*)

C.S. Pierce, salah seorang tokoh semiotika, membuat klasifikasi jenis Tanda menjadi tiga jenis yang berbeda secara esensial, terutama dalam hubungannya dengan obyek-obyeknya, yakni: Ikon (*Icon*), Indeks (*Index*) dan Simbol (*Symbol*).⁵ Dalam seni pertunjukan tradisional kita, misalnya, Ikon bisa digambarkan sebagai wujud atau pengejawantahan gagasan seni menjadi genre kesenian tradisional tertentu. Sedangkan Indeks adalah berbagai fungsi literal seni pertunjukan tradisional itu sendiri, misalnya yang berhubungan dengan nilai-nilai filsosofi dan kesusastaan. Simbol berhubungan dengan fungsi linear (fungsi sosial) dan vertikal (nilai-nilai metafisik yang ada), serta berbagai nilai-nilai ideal seperti kebiasaan (adat) dan hukum (norma) yang berlaku dalam berbagai genre yang ada.

Demikian pentingnya aspek Tanda dalam konteks ini sehingga Pierce menyebutnya sebagai yang Pertama (*the Firstness*) atau menurut istilahnya sebagai *Representamen*. Sebagai yang Pertama, Tanda berada dalam sebuah hubungan triadik (*triadic relation*) yang bersifat murni (*genuine*), dengan yang Kedua, sebagai Obyeknya, sehingga dapat membatasi yang Ketiga, yang disebutnya sebagai *Interpretant*. Ketiganya bersifat *genuine*, saling melengkapi dan tidak mungkin dapat berada dalam suatu kompleksitas hubungan yang hanya *dyadic* (dua arah). Dengan demikian, yang Ketiga, yakni '*the Interpretant*' (si penerjemah), tidak boleh juga terperangkap dalam hubungan yang hanya bersifat *dyadic* terhadap obyeknya, melainkan harus berada dalam sebuah hubungan triadik sebagaimana *Representamen*.⁶

Yang Pertama atau *Representamen*, adalah Tanda (*Sign*), dalam konteks ini adalah nilai-nilai substansial yang terdiri atas Ikon, Indeks, dan Simbol dari—misalnya—sebuah genre seni pertunjukan tradisional kita. Sedangkan yang Kedua, adalah Obyeknya, yakni pengejawantahan dalam bentuk formal seni pertunjukan tradisional kita, sedangkan yang Ketiga, *Interpretant*, adalah kita sebagai penerjemah, katakanlah sebagai pewaris, pengkaji, selanjutnya sebagai

5 Charles. S. Pierce, "How to Make our Ideas Clear", dalam *Philosophical Writings of Peirce*, Justus Bucher (ed.), Dover Publications, New York, 1955, p. 31.

6 C.S. Pierce, *Ibid.*, p. 38.

pengembang (revitalisator) atas genre seni pertunjukan tradisional tersebut.

Jelas kiranya, tidak bisa tidak hubungan tersebut *conditio sine qua non*, adalah berupa hubungan triadik, betapapun kompleksnya. Dengan demikian pula, seperti dikatakan oleh Deleuze, kekuatan pemikiran semiotika Pierce adalah terletak pada tujuannya untuk memahami Tanda atas dasar pengejawantahan nilai-nilai, obyeknya dan penerjemahnya, dan bukannya semata-mata dalam keterbatasan fungsi seperti yang ada di dalam pengertian linguistik.⁷

Deleuze memiliki argumen sebagai berikut:

“... *pragmatic semiotics not as a compliment to logic, syntax, or semantics, but, on the contrary, as the fundamental element upon which all the rest depend. A non-linguistic semiotics will be a descriptive science of reality (which is logic itself, pen.)*”⁸ [“... semiotika pragmatik bukan sebagai pelengkap atas pengertian logika, sintaksis atau *semantics* (kalimat), tetapi sebaliknya, sebagai unsur fundamental dimana yang lain-lainnya bergantung kepadanya. Sebuah semiotika non-linguistik akan menjadi ilmu pengetahuan deskriptif mengenai realitas (yakni logika itu sendiri, *pen.*)].

Jika ditarik kesimpulan, analisis Deleuze tentang trikotomi (*trichotomy*) semiotika Pierce (Ikon, Indeks dan Simbol), ketiganya tidak dibedakan oleh hubungan antara *signifier* (penanda) dan *signified* (yang ditandai), melainkan ketiganya memberi karakter hubungan *Sign* (Tanda) dengan obyeknya, bukan kepada yang ditandai (*signified*). Penandaan (*Signification*) adalah hubungan triadik, menghendaki adanya *interpretant*. Jadi, bukan semata-mata hubungan dua arah (*dyadic*) antara *signifier-signified* seperti yang lazim kita jumpai di dalam semiotika linguistik. Akibatnya, bukan hanya *symbol* yang bersifat terbuka untuk gerakan konstan timbal balik dari Tanda ke Tanda lainnya, melainkan semua Tanda, yakni di luar subyek (keberadaan) mereka, hingga akhirnya sampai ke *interpretant* adalah merupakan suatu korelasi triadik yang absolut.

7 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (penerjemah), University of Minnesota Press, Minnesota, 1987.

8 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Ibid.*, p. 47.

Dapat dipahami, teori Pierce mengenai *interpretant, the Thirdness*, adalah dimensi interpretatif (pemahaman) dari proses menandai (*signifying*) sebagai cara dimana hubungan antara sebuah Tanda dan obyeknya dimanifestasikan (diejawantahkan) di dalam pengertian makna (*meaning*). Pierce sendiri menyatakan dengan tegas bahwa, “A Sign is something which stands to somebody for something in some respect or capacity” [“Sebuah Tanda adalah sesuatu yang berhadapan kepada seseorang demi sesuatu yang memiliki arti atau kapasitas tertentu”].

Di atas tadi disinggung pendapat Kant tentang makna dan pengalaman estetik yang dikatakannya sebagai proses yang tiada habisnya atas penandaan (*signification*). Jika dibuat analisis komparatif atas pendapat tersebut dalam hubungannya dengan pendapat Pierce, maka penilaian estetik bukan merupakan penilaian atas makna dalam pengertian yang konvensional (seperti membuat interpretasi misalnya). Melainkan hal itu—penilaian estetik tersebut—secara *conditio sine qua non* menghendaki proses interpretatif dari pencarian makna sebagai dasar atas pengalaman tersebut.

Obyek estetik (sebuah obyek dalam aspek estetikanya), dengan begitu, harus terbuka untuk interpretasi secara *sustainable* (dapat diperbaharui). Estetika, dengan demikian, menandai sebuah keadiluhungan yang bersifat inheren di dalam materialitas benda atau karya seni sehingga membawa potensi ke arah yang bersifat dapat dipahami (*interpretability*).

Karya musik klasik Barat adalah salah satu contoh obyek estetika yang dapat dikaji secara ontologis. Schopenhauer pernah membuat pernyataan bahwa, “*Music is a secret metaphysical exercise of the philosophizing the soul*”¹⁰ (“Musik adalah sebuah kunci rahasia metafisik untuk membijaksakan jiwa”). Jika kita mengadakan pengkajian ontologis secara ekstensif terhadap seni pertunjukan tradisional kita seperti karya-karya karawitan yang adiluhung itu misalnya, maka pemahaman atas makna serta diseminasi apresiasi dan revitalisasi genre ini akan terwujud (terejawantahkan) tidak hanya sebagai diskursus yang verbal, melainkan sampai kepada implementasi ke arah

9 S.C. Pierce, *Op.Cit.*, p. 39.

10 Valerie Rosenberg, “Music and the Flask of Wine”, dalam *Lantern, Journal for Knowledge and Culture*, Vol. XXIII, No. 4, June 1974, p. 66.

pengembangan teori dan teknologi karawitan yang sudah mengalami stagnasi semenjak akhir zaman Majapahit di abad ke-13.

Rahasianya adalah kita harus memahami fungsi Sign. Umberto Eco menyatakan bahwa, “A *Sign-function* is the co-relation between an expression and a content based on a conventionally established code (a system of co-relational rules). Code provides the rules that generate *Sign-function*”¹¹ [“Sebuah fungsi-Tanda adalah ko-relasi antara sebuah ekspresi dan makna yang dikandung didasarkan atas kode (sebuah sistem atas aturan-aturan yang ko-relasional) yang secara konvensional ditetapkan. Kode menyediakan aturan-aturan yang mendorong fungsi-Tanda”].

Secara ontologis, kesenian adiluhung karawitan kita telah memiliki kode tersendiri yang mendorong fungsi-Tandanya yang ada. Tetapi harus diakui bahwa kode itu masih bersifat eksklusif dan kurang didiseminasikan secara didaktik. Akibatnya, *Sign-function* hanya dimengerti dalam kalangan yang sangat terbatas. Hal ini membatasi kemampuan interpretatif kita dalam menransmisikan genre adiluhung ini kepada masyarakat yang lebih luas. Akibat lainnya, kita sendiri kebingungan dalam menemukan metodologi pengkajian budaya (*cultural studies*) atas genre ini, meski nilai-nilai adiluhungnya memiliki nilai-nilai ontologis universal.

Sebagai *Representamen*, seni karawitan memiliki Ikon, Indeks dan Simbol yang kaya sebagai obyek ontologis yang menjanjikan terciptanya *interpretant* sebagai filosof Indonesia yang dapat kita sejajarkan dengan para cendekiawan Barat. Jika Obyek yang berupa nilai-nilai estetik—makna dan pengalaman estetik—atlas karawitan sebagai *Representamen* dapat dikaji secara ontologis (filsafat karawitan) dengan teknik pengkajian atau metodologi penelitian yang memiliki ‘kode’ (yang mendorong fungsi-Tanda) ditetapkan terlebih dahulu, maka ideologi (cita-cita) tentang revitalisasi akan terwujud. Seni karawitan akan bersifat adiluhung dan dinamis dalam arti sebagai obyek pengkajian kebudayaan (*cultural studies*).

Contoh Tanda yang secara Indeksikal bersifat paradigmatis dapat kita lihat dalam fotografi. Menurut Pierce, gambar foto bersifat

¹¹ Umberto Eco, *Op. cit.*, p. 26.



| (foto: Erie Setiawan)

instruktif karena kita tahu pasti bahwa apa yang kita lihat dalam beberapa hal persis sama seperti obyek yang direpresentasikan. Tetapi, kemiripan itu dihasilkan oleh berbagai keadaan yang secara fisik dipaksa untuk berhubungan detail demi detail kepada keadaan yang alamiah.

Secara tepat Pierce menyatakan bahwa, “... *The fact that photograph is known to be the effect of the radiations from the object renders it an index and highly informative*”¹² [... Fakta bahwa gambar foto diketahui sebagai efek radiasi dari obyek yang digambarkan, adalah sebuah indeks dan sangat bersifat informatif”].

Sekilas mengenai Makna (*Meaning*)

Menurut kalangan hermeneutik, makna dan representamen sangat berbeda karena *signifiers* (penanda) sangat jelas dan dapat dipahami dalam konteksnya dengan *signifiers* lainnya. Hal ini menyebabkan kegagalan untuk membuat hubungan secara langsung dengan *signifieds* (yang ditandai). Artinya, pada ujungnya, hal-hal

¹² C.S. Pierce, *Op. cit.*, p. 99.

yang berhubungan dengan linguistik (makna yang disampaikan secara deskriptif), tidak sesuai dengan dunia (representamen) yang sesungguhnya. Sebabnya adalah makna selalu bersifat inter-tekstual dan intra-linguistik. Makna tidak kurang bersifat arbitrer (tegass) dan juga *mutable* (dapat membisu, tidak bisa diungkapkan). Jelasnya, makna secara radikal bersifat *indeterminate* (tidak dapat dibatasi).¹³

Pandangan hermenetik jelas berbeda dengan pandangan kalangan realisme dan pragmatisme. Yang terakhir ini pernah penulis kemukakan secara panjang lebar dalam artikel berjudul *Realisme dan Pragmatisme dalam Pendidikan Musik di Indonesia*.¹⁴ Pandangan hermenetik juga berpendapat bahwa interpretasi didasarkan atas pengetahuan mengenai kode, yakni yang berhubungan aturan-aturan serta tradisi yang diketahui melatarbelakangi hidup seorang *artist* (seniman). Tetapi kalau kita lihat bahwa karya seni lukis pada dewasa ini banyak yang diciptakan untuk presentasi di galeri saja, maka ada semacam *misrepresentation* (penempatan yang salah) tentang karakter dan tujuan akhir dari karya seni lukis, yakni sebagai representamen estetik.

Sampai di sini muncul pertanyaan mengenai apa yang dapat kita pelajari tentang kehidupan dari seni? Pertanyaan ini akan mengarahkan kita kepada pemahaman tentang makna secara lebih mendalam. Kita tahu bahwa sejak Plato hingga Schiller, seni dikatakan sebagai simbol yang menggambarkan moralitas, karena tujuannya adalah untuk meningkatkan status sosial dan pendidikan seseorang.

Lebih dari itu, karya seni seringkali diperlakukan sebagai bukti nyata atas karakter dan kondisi psikologis seniman penciptanya, keadaan dan proses kreatifnya, dan bahkan etos dan struktur politik masyarakatnya. Pendapat klasik ini masih merupakan fakta yang dapat kita lihat di Tanah Air. Kolektor seni lukis, misalnya, tidak terkagum-

13 Hal ini berhubungan dengan persepsi dan kemampuan menerima pengalaman estetik pihak ke tiga menurut dimensi ontologisnya Peirce, yakni Interpretant. Karena itu Deleuze menyarankan pendekatan pragmatik tidak melulu atas kode (aturan) logika sintaksis dan semantic, melainkan lebih kepada pendekatan non-linguistik. Vincent Thomas menegaskan, "Ketika kita melihat sesuatu secara estetik, perhatian kita terarah kepada apa yang terlihat di depan kita. Pertanyaan mengenai realita tidak muncul dengan sendirinya" [Vincent Thomas, "Aesthetic Vision", dalam *The Philosophical Review Journal*, No. 68, 1959, p. 53].

14 Triyono Bramantyo, "Realisme dan Pragmatisme dalam Musik Pendidikan", dalam *Jurnal Seni*, Institut Seni Indonesia Yogyakarta Press, Yogyakarta, 1998.

kagum dengan lukisan yang bernilai historik tinggi atau memancarkan representamen dan kode, simbol dan signifikasi yang tinggi—tidak dengan maksud melupakan aspek teknik yang *advance*—melainkan hanya memburu sesuatu yang baru, *trendy* dan terutama memiliki sisi kontekstual.

Kalangan modernis sama sekali melawan apa yang digambarkan oleh Plato dan Schiller. Mereka lebih menekankan otonomi seni dan pembebasan nilai-nilai estetik dari berbagai hal yang secara duniawi bersifat praktis.¹⁵ Maka, jawaban atas pertanyaan di atas menjadi semakin sulit.

Karya seni modern sudah lepas sama sekali dari pemahaman konvensional mengenai Kode, Ikon, Indeks, Simbol, dan lain-lain. Dengan demikian representamen karya seni semakin bermacam-macam jenis dan mediumnya. Kita belum sampai kepada estetika kontemporer, walaupun pada akhir tulisan ini akan disinggung sedikit tentang hal itu, misalnya berkenaan seni digital di mana aspek eksternal dan internal sudah tidak relevan lagi, ketika pengaruh matematika dan fisika kuantum sangat menonjol, dan ketika teknologi EMI (*Experiment in Musical Intelligence*) melalui komputer, berhasil diciptakan musik dengan emosi yang sangat persis dan bahkan lebih *intelligence* dibanding manusia.

Jawaban atas pertanyaan di atas juga tidak akan memuaskan dan bahkan akan gagal jika kita terjebak dalam ilusi dan halusinasi. Pengalaman estetik tidak akan tercapai melalui persepsi semacam itu. Hal ini dengan tegas dinyatakan oleh Feagin, “*Perception clearly fails to give us knowledge when we are victims of various kinds of illusion or hallucination*”¹⁶ [“Persepsi dengan jelas gagal memberi kita pengetahuan ketika kita menjadi korban dari berbagai ilusi dan halusinasi”]. Pengaruh ilusi dan halusinasi itu bisa disebarkan oleh komentator, kurator atau kritikus seni yang kurang obyektif dan lebih cenderung ‘memberhalakan’ atau lebih tepatnya mengkultus-individukan seorang ‘bintang’ seni dan cenderung menilai secara kontekstual saja.

15 Susan L. Feagin, “Paintings and Their Places”, dalam *Art and Its Messages: Meaning, Morality and Society*, Stephen Davies (Ed.), The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 1997, p. 7.

16 Susan L. Feagin, *Ibid.*, p. 18.

Kembali kepada masalah makna, pemahaman atas makna secara lebih eksplisit dapat kita pelajari dari seni lukis dan seni patung. Pemahaman makna yang dimaksud di sini bersifat total, bukan melulu visual, meskipun kedua genre kesenian tersebut adalah seni murni visual. Penulis mendapat pencerahan mengenai hal ini dari Ernst Gombrich, salah seorang tokoh *cultural studies* di Amerika, yang menyatakan demikian, “...the fact that a painting or sculpture as an object relates physically to our whole body, not just to our eyes”¹⁷ [“... jelas bahwa sebuah lukisan atau patung sebagai sebuah obyek berhubungan secara fisik kepada seluruh tubuh kita, tidak hanya kepada mata kita”].

Mari kita ambil contoh dari pemahaman mengenai Ikon dan Simbol melalui kedua genre seni murni tersebut. Ikon dapat dilihat dengan jelas dari gambaran (*image*) yang maknanya dapat kita identifikasikan dari apa yang secara visual terlihat. Dan, representamen dari gambaran (*image*) itu konteksnya dapat diidentifikasi dengan cara bagaimana hal itu digunakan. Mengutip kembali pendapat Gombrich, dia menggunakan representamen *image* itu dengan huruf ‘x’. Begini penjelasannya:

“Whether something can function as a representation (representamen menurut istilah Pierce) of ‘x’ depends on how one wants to use the representation (representamen). If one merely wants to denote ‘x’, i.e., refer to it, literally anything that can serve as a symbol will do, though for most symbolic purposes, huge immobile object will not function well as symbols of anything. But if one wants parts of the representation (representamen) to function differently, it must have a fairly well-articulated number of parts that can be brought into appropriate relations with one another. The only issue of resemblance here is whether the parts can be made to function in appropriate ways, whether one would or would not otherwise say that there was a visual resemblance between the symbol and what it symbolizes”¹⁸ [“Apakah sesuatu dapat berfungsi sebagai sebuah representamen dari ‘x’ sangat bergantung bagaimana seseorang ingin menggunakan representamen itu. Jika seseorang semata-mata ingin memakai ‘x’, yakni, menunjuk ke arah itu, secara literal apa pun yang dapat berperan sebagai simbol dapat

17 Ernst Gombrich, “Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Aesthetic Form”, dalam *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, New York, 1963, p. 6

18 Ernst Gombrich, *Ibid.*, pp. 6-7.

berlaku, meskipun untuk sebagian besar makna simbolik, obyek tak bergerak yang besar tidak akan berfungsi dengan baik sebagai simbol apapun. Tetapi jika seseorang ingin bagian-bagian dari representamen berfungsi secara berbeda, harus secara jelas diungkapkan sejumlah bagian-bagian yang dapat disertakan ke dalam hubungan yang benar dengan yang lainnya. Satu-satunya maksud *resemblance* di sini adalah apakah bagian-bagian dapat menjadi fungsi dalam cara-cara yang benar, apakah seseorang ingin atau tidak ingin dengan kata lain menyatakan bahwa terdapat *resemblance* (?) yang nampak antara simbol dan apa yang disimbolkannya”].

Analisis yang hampir sama dinyatakan oleh Kendall L. Walton yang merujuk pendapat Gombrich di atas. Tetapi Walton lebih spesifik menunjuk kepada contoh mengenai representamen dari *image* sebuah lukisan. Demikian katanya: “*If a picture is a picture of ‘x’, one is to imagine of one’s seeing that it is a seeing of ‘x’*”¹⁹ [“Jika sebuah gambar adalah sebuah gambar ‘x’, seseorang harus membayangkan yang dilihat oleh seseorang bahwa itu adalah sebuah penggambaran ‘x’”]. Analisis ini menempatkan kontradiksi atas penilaian sebuah gambar, dan atas penilaian apa gambar itu sebagai ‘x’, karena nampaknya tidak akan mungkin secara psikologis untuk membayangkan apapun yang oleh seseorang dilihatnya itu sebagai penggambaran ‘x’.

Jika pengamatan dan analisis Ikon dan Simbol di dalam seni rupa murni seperti contoh di atas nampak demikian rumit, maka sebaliknya terhadap seni pertunjukan nilai-nilai artistik simbolik itu lebih nampak secara jelas. Namun perlu dicatat sebelumnya bahwa penulis sama sekali tidak bermaksud mengadakan kajian komparatif dalam hal ini. Kita ambil contoh dalam karya drama teater. Ikon dan Simbol itu dapat kita amati mengejawantah dalam ‘*moral lesson*’ dan ‘*moral vision*’ yang diekspresikan secara langsung, *on the stage*. Tidak kurang sejak Aristoteles, David Hume, Schopenhauer dan Nietzsche, mereka mendiskripsikan secara mendalam efek dari ‘*moral lesson*’ dan ‘*moral vision*’ terutama dari apa yang disebut drama tragedi.

19 Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe: on the Foundation of the Representational Arts*, Harvard University Press, New York, 1990, p. 293.

Sebuah contoh dapat diberikan di sini. Penulis merujuk tulisan Richard C. Jebb tentang *chorus* yang menutup drama tragedi "Antigone" karya Sophocles: "*Wisdom is the supreme part of happiness; and reverence towards the gods must be inviolate. Great words of prideful men are ever punished with great blows, and, in old age, teach the chastened to be wise*"²⁰ ["Kebajikan adalah bagian dari puncak kebahagiaan; dan kepatuhan kepada para bijak tidak boleh disangkal. Kata-kata bijak dari orang-orang yang patut dihargai tidak akan pernah terhapus oleh hukuman sebesar apapun, dan, dalam masa tua, ajarkanlah anak-anak untuk menjadi bijak"].

Dengan sengaja penulis memilih ungkapan dari tokoh klasik sebesar Sophocles, karena '*moral lesson*' dan '*moral vision*' itu demikian abadi sehingga masih relevan kita bentangkan di sini, apalagi pada saat kita menghadapi krisis moral yang demikian parah ini. Seorang kawan penulis adalah anti-Soeharto, tapi sayang karena seketika dia memperoleh kesempatan, tidak urung praktek korupsi pun dilakukannya. Inilah krisis moral yang membuat kita semua sudah menjadi munafik.

Kekecewaan yang lebih dahsyat dialami oleh Beethoven yang semula mengagumi Napoleon Bonaparte sebagai pahlawan yang akan membela dan memerdekakan manusia dari tirani kekuasaan dan akan memperkenalkan sebuah sistem pemerintahan demokrasi seperti yang dijanjikannya. Tetapi apa yang terjadi adalah sebaliknya, ketika Napoleon berhasil menguasai Eropa secara geopolitik, ia memproklamirkan dirinya sebagai kaisar Perancis yang baru. Simfoni No. 3 yang semula berjudul "Napoleon Bonaparte" pun disobek halaman judulnya dan digantikannya dengan Simfoni "Eroica", ditujukan untuk semua pahlawan yang membela kemanusiaan di seluruh dunia ini. Beethoven marah luar biasa dan berteriak, seperti yang direkam (dengan tulisan tangan) sahabatnya bernama Ferdinand Reis: "Jadi, dia juga tidak lebih dari orang biasa. Dia akan menginjak-injak hak azasi manusia dan hanya akan menuruti ambisinya saja. Dia akan menjadikan dirinya seperti yang lainnya, sebagai tiran!"²¹

20 Sir Richard C. Jebb, *The Tragedies of Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge, 1957, p. 172.

21 Alan Kendall, *The Life of Beethoven*, The Hamlyn Publishing Group Limited, London, 1978, p. 62.

Kekecewaan yang sama digambarkan secara ekspresif oleh Goya dalam lukisannya yang berjudul *The Third of May 1808*, yang menggambarkan pembunuhan orang-orang tidak berdosa di Madrid (Spanyol). Lukisan ini jelas sekali mengekspresikan kesan horor atas peristiwa tragedi yang sudah terrekam oleh Goya. Demikian juga ekspresi penderitaan tokoh utama yang digambarkan oleh Goya, kontras warna dan pencahayaan (dari efek kontras warna yang dihasilkan) yang demikian dramatik, gambaran tentang tentara Napoleon yang tanpa wajah melukiskan kebengisan tanpa perikemanusiaan, semua itu menunjukkan protes Goya atas kejahatan dan tirani kekuasaan Napoleon.

Kembali kepada Beethoven, Ikon atas *image* (representamen) dan Simbol tentang tokoh heroik seperti yang diidolakan Beethoven ketika itu sudah terlanjur mengendap di dalam memorinya dan tidak hilang begitu saja. Bahkan mengalami semacam sublimasi yang lebih dahsyat dan dibiarkannya mengendap sampai saat terakhir ketika dia harus mengekspos habis-habisan secara spektakuler melalui simfoni terakhir No. 9, “Choral Symphony”, yang ditulisnya saat dia sudah mengalami tuli secara total. Dia mengambil syair yang ditulis oleh Schiller berjudul “Ode to Joy”, ditempatkan dalam bagian akhir dari simfoni ini dengan kekuatan koor sepenuhnya ditambah empat solis vokal; soprano, alto, tenor dan bas. Demikian dahsyatnya sehingga seusai pertunjukan perdananya penonton seakan histeris dan memberi tepuk tangan dengan antusiasme yang luar biasa besarnya.

Iniilah kutipan dari salah satu bait koor penutupnya:

*Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode frech geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.*
[“Yang tampaknya ingin bercerai-berai,
bersatu-padulah,
Semua ummat manusia menjadilah bersaudara,
di bawah rentangan sayap Sang Maha Bijak”]

Makna dalam Modernisme dan Translasinya bagi Kajian Kebudayaan Kita

Dalam pengertian yang luas dan sangat bersifat fundamental, batasan teoritis istilah modernisme menunjukkan adanya konsep filosofis yang bersifat universal. Tetapi, pengejawantahannya (implementasinya) bagi pengkajian kebudayaan kita membutuhkan suatu proses translasi (lebih tepat kita pahami sebagai ‘penyesuaian’) atas makna dan berbagai elemen dan dimensi estetis yang sudah penulis bentangkan di atas.

Ijinkan pertama-tama penulis mengutip Jacques Derrida, yang sudah banyak kita kenal sebagai tokoh paham dekonstruksi:

*“With the problem of translation (i.e., processes of social intercourse and exchange in general, pen.), we are dealing with nothing less than the passage to philosophy—that is, with the question of the possibility of universality in discourse”*²² [“Akan halnya dengan masalah translasi (yakni, proses-proses peristiwa dan pertukaran sosial secara umum, pen.), kita berhadapan dengan tidak kurang ke arah filosofi—yakni, dengan pertanyaan tentang kemungkinan pengertian universalitas sebagai diskursus”]

Yang menjadi masalah—jika masalah translasi kebudayaan sudah kita terima sebagai diskursus filsafat—adalah munculnya berbagai pertanyaan yang sangat mendasar, misalnya, apakah kita sudah memiliki sebuah kesepahaman filosofi tentang arah kebudayaan nasional kita? Pertanyaan itu penting kalau kita kaitkan dengan konteks pertanyaan-pertanyaan (klausul) lainnya, seperti; bagaimana ‘modernisme’ berfungsi sebagai sebuah istilah translasi? Apakah modus dari signifikasi yang tepat untuk itu? Apakah signifikasi yang paling utama yang harus dimanifestasikan dalam kemampuan translasi (*translability*) kebudayaan nasional kita? Dan yang lebih penting, perubahan-perubahan apakah yang harus kita tempuh sebagai konsekuensi atas proses translasi ke dalam konteks kebudayaan nasional kita?

Kita sadari atau tidak, kita sedang mengalami proses ini dan sebagai konsekuensi logis, jika kita tidak mau mengalami krisis

22 Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, Alan Bass (penerjemah), University Chicago Press, Chicago, 1982, p. 57.

kebudayaan yang lebih serius, kita harus mencari alternatif sebagai cara translasi proses modernisme yang ‘menyerang’ kita sebagai akibat proses globalisasi. Contoh yang paling nyata adalah munculnya berbagai masalah sosial sebagai akibat kegagalan ketidak-adilan ekonomi.

Ijinkan penulis memberi ilustrasi sedikit mengenai contoh ketidak-adilan di bidang ekonomi saja, sebab di bidang sosial sudah banyak contohnya. Apalagi di bidang hukum. Nike Corporation mencatat profit sejumlah tiga milyar dollar dalam satu tahun yang lalu, sementara mereka membayar buruhnya di Indonesia—kebanyakan para wanita yang kurang sejahtera—hanya satu dollar tiga sen dalam satu hari kerja, tidak cukup untuk makan dan perumahan tentu saja. Contoh lainnya, dalam tahun 1996, sejumlah 447 orang paling kaya di dunia ini (Soeharto salah satunya) memiliki asset sebanding dengan sejumlah dua setengah milyar penghasilan orang miskin, sama dengan 42% seluruh penduduk bumi.

Kita ambil contoh lainnya. Kali ini ijin penulis mengajak sidang pembaca untuk berpikir dua kali dalam memaknai istilah globalisasi di bidang ekonomi, karena hal ini juga berbias di bidang kebudayaan dan juga konteks kesenian kita. Jika faktanya bahwa secara nasional, Jakarta adalah poros ekonomi nasional kita, menyerap hampir 60% ekonomi nasional berputar di Jakarta dan dinikmati oleh sekitar 20% elit dan politisi di sana, sementara daerah-daerah lainnya kita sebut sebagai daerah periferi yang menyeter pajak dan sebagainya ke poros tanpa henti-hentinya. Demikian juga halnya, secara internasional Amerika Serikat dan Eropa Barat adalah poros ekonomi dunia dan negara berkembang adalah periferi (pinggirannya).

Kita lihat, Amerika Serikat mengeksploitasi pinggirannya Pasifik meliputi Burma, Thailand, Malaysia, Indonesia, dan Filipina. Eropa Barat mengeksploitasi pinggirannya Atlantik terutama negara-negara di Afrika. Maka, paket ekonomi global yang konon akan membawa kesejahteraan seluruh ummat manusia itu adalah tidak lebih dari “*institutionalised of socially structured inequality*”²³ (pelembagaan ketidak-adilan sosial yang terstruktur), demikian menurut istilah Jacques Attali, seorang pakar ekonomi Perancis masa kini.

23 Morris Berman, *The Twilight of American Culture*, Gerald Duckworth & Co. Ltd., London, 2001, p. 39.

Apa imbasnya di bidang kebudayaan dan kesenian kita? Kita lihat di bidang pariwisata. Kita pernah mengagung-agungkan bahwa wisata budaya akan menarik minat wisatawan mancanegara untuk menabur dollar mereka di Indonesia. Secara ekonomi harus kita akui kebenarannya, tetapi secara kultural, kebudayaan dan kesenian kita hanya dijadikan semacam komodifikasi (paket yang disesuaikan untuk komoditi). Yang akan terjadi, sedang terjadi dan sedang kita alami adalah proses pendangkalan nilai-nilai (*sign, index* dan *symbol*) dari semua representamen kebudayaan dan kesenian kita dan akan menghambat proses pendalaman, meditasi, dan penghayatan nilai-nilai estetis yang dulu sudah dicapai oleh para empu kita.

Jika sebuah argumentasi dikehendaki, maka inilah yang dikemukakan oleh Georg Simmel, seorang tokoh dekonstruksi di Jerman abad ini:

*“... the cultural and social, and the practices of everyday life, the role of intellectuals and artists is as important. Disruptions of social and cultural ties were part of the ways in which commodification forge an increasing separation between the subjective and objective realms expressed through the power of money, so central to capitalist forms and relations”*²⁴ [“... secara kultural dan sosial, serta dalam praktek kehidupan sehari-hari, peranan para intelektual dan seniman adalah sangat penting. Gangguan-gangguan terhadap pertalian sosial dan kebudayaan adalah bagian dari cara-cara di mana komodifikasi mendorong tumbuhnya pemisahan antara realita subyektif dan obyektif yang diekspresikan melalui kekuasaan uang, sebuah issue yang sangat sentral dalam bentuk-bentuk dan hubungan-hubungan ke arah kapitalis”].

Di atas tadi secara eksplisit penulis sudah mengajukan gagasan bahwa kita harus mencari dan menemukan semacam dasar filosofi untuk dijadikan dasar (fundamen) dalam rangka translasi istilah modernisme ke dalam khasanah kebudayaan kita (termasuk dalam kehidupan sosial, ekonomi dan bahkan politik). Simmel sudah menyatakan bahwa semua aspek ini tidak terpisahkan. Dia bahkan menyatakan secara terus terang bahwa intelektual dan seniman

24 Sally Eastwood, *Power and the Social*, Routledge, London and New York, 2002, p. 15.

memiliki peranan yang sangat penting dan kapitalisme sama sekali merusak hubungan harmonis diantara berbagai dimensi itu demi komodifikasi. Tetapi, dimana-mana terjadi, politikus adalah pihak yang selalu berlawanan dengan gagasan para seniman. Bagi para politikus, “... *any text or set of ideas is merely a mask for someone's political agenda*”²⁵ (“... setiap teks atau serangkaian gagasan hanyalah topeng bagi agenda politik seseorang”).

Jika kita berkeinginan mencari landasan filosofi yang baru ke arah “Kebudayaan Nasional”, maka kita harus mampu menjawab pertanyaan seperti; “Tindakan apa yang harus kita lakukan demi memperoleh *image* (representamen) mengenai itu?” Dalam bukunya *Critique of Pure Reason* yang menjadi semacam tonggak bagi modernisme, Kant menyatakan: “... *where aesthetic is the name for the ‘doctrine of sensibility’ and transcendental aesthetic is ‘the science of all principles of a priori sensibility’—that is, pure forms of intuition: space and time*”²⁶ [... di mana estetika adalah ‘doktrin untuk ketajaman sensibilitas’ dan estetika yang bersifat transendental adalah ‘pengetahuan tentang semua prinsip-prinsip sensibilitas yang dimaksud’—itulah yang disebut bentuk-bentuk intuisi yang murni: tak terbatas ruang dan waktu”].

25 Morris Berman, *Op.cit.*, p. 63. Kalau kita baca lebih jauh, bahkan menurut kalangan postmodernisme, apa yang sudah dicapai oleh kalangan cendekiawan (intelektual) dan para seniman, seringkali muncul dalam konteks perdebatan politik, tidak lebih sebagai bagian dari cara-cara menyusun kekuatan sosial. Itu yang terjadi di negara-negara kapitalis, dan diekspor melalui globalisasi ekonomi ke negara-negara berkembang, didorong oleh kecepatan perubahan sosial akibat perkembangan sains dan teknologi yang demikian cepat itu.

26 Immanuel Kant, *Op.cit.*, p. 58. Theodor W. Adorno menyebut ‘translasi kritis’ itu dengan istilah ‘critical judgement’. Sebab menurutnya, modernisme itu penuh obsesi dengan kuantifikasi (istilah lain dari komodifikasi!), kontrol (oleh negara superpower atas negara berkembang) dan dominasi atas sumberdaya alam (kita melihat itu sejak munculnya istilah MNC, kependekan dari Multi National Corporation tahun 1970an) oleh negara maju. Menurut Adorno lebih lanjut, kita mengalami kemajuan yang signifikan, tetapi sekaligus kita mengalami semacam proses alinasi (keterasingan) dari lingkungan kita dan dari pemahaman kita tentang “Makna” dan “Nilai”. Baca dalam Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, *Op.cit.*, p. 125. Inilah semacam duri dalam sepatu kita (*risih*, terganggu!), atau kanker dalam otak kita (sakit!), atau semacam morphine yang membius kita (halusinasi!), sehingga kita mengalami krisis sosial dan budaya. ‘Serakahisme’ atau istilah kerennya ‘konsumerisme’ datang bersamaan dengan Coca-Cola Company, Astra Company, Mac Donald, KFC, dan lain-lainnya, semata-mata hanya untuk menolong agar kita lupa bahwa kita sedang ‘risih’, ‘sakit’ dan ter‘halusinasi’. Bukannya membuat kita sembuh malah sebaliknya membuat kita ‘krisis mental’ demi ‘ke-serakahisme’ itu tadi. Hutan kita pun kalau perlu kita korbankan. Dulu, rimba tropik kita nomor dua di dunia setelah Amazon, sekarang ‘hukum rimba’ kita yang nomor satu!

Oleh sebab itu, yang harus kita cari dan kita temukan adalah terwujudnya sebuah ‘doktrin untuk ketajaman sensibilitas’ serta ‘pengetahuan tentang semua prinsip-prinsip sensibilitas itu’, sehingga dalam membaca makna (proses translasi) dalam konteks modernisasi di Indonesia, kita tidak terjebak dalam berbagai masalah sosial, politik, ekonomi dan kebudayaan, yang persis sama ketika belum diekspor ke negara kita, sementara kita menerimanya sebagai sesuatu yang modern. Sebagai Interpretant atas berbagai Tanda yang dibawa serta oleh modernisme, kita tidak boleh melupakan bahwa kita memiliki intuisi yang tak terbatas oleh ruang dan waktu.

Jika pendidikan kesenian, produk kesenian dan kebudayaan dalam arti yang luas kita arahkan ke komodifikasi, kita salah melakukan translasi modernisme, dan korban yang kita pertaruhkan adalah moral dan kebudayaan kita sendiri, di mana sensibilitas hilang sama sekali dan kebudayaan kita menjadi tidak lebih sebagai sampah modernisme belaka.

Yang menjadi masalah lebih gawat lagi adalah, belum sempat kita melakukan translasi dengan kritis dengan menggunakan intuisi kita itu, fenomena sosial dan budaya yang berkembang lebih cepat telah sampai kepada issue mengenai postmodernisme dan segala istilah ‘post’ lainnya termasuk ‘post-humanisme.’ Fenomena yang terakhir ini lebih mengerikan dan karena itu perlu disinggung dan dibahas dalam deskripsi singkat berikut ini.

Post-humanisme dan Peran Kesenian dalam Gagasan Tentang “Kebudayaan Nasional”

Sebelum membaca fenomena post-humanisme yang sangat ‘mengerikan’ bagi konteks “Kebudayaan Nasional” yang hendak kita cari dan temukan itu, ada sesuatu yang menarik dari pendapat Beatrice Hansenn mengenai kesenian tradisi. Ada baiknya kita kutip di sini agar kita memiliki optimisme, bahwa bagaimanapun dahsyatnya nilai-nilai modernisme, post-modernisme dan post-humanisme mengancam eksistensi kesenian tradisi kita, setidaknya kita memiliki kesenian tradisi yang mudah-mudahan tidak akan berlarut-larut kita jadikan semacam komodifikasi demi ‘*power of money*’ semata-mata.

Beatrice Hansenn adalah salah seorang ahli semiotika di University of California Los Angeles. Dalam bukunya yang berjudul *Walter Benjamin's Other History of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, dia menyatakan bahwa:

*"Philosophical notion of Schein (representamen, pen.), which in the history of Western metaphysic has customarily signalled the site of beauty. ... The text offered by tradition (of arts, pen.), operates as indexes of something exceeded metaphysical text, i.e., the text of tradition"*²⁷ ["Penjelasan secara filosofis atas Tanda, di dalam metafisika Barat seringkali mengarah ke (doktrin) tentang keindahan. ... Teks (Tanda, Indeks, dan Simbol, *pen.*) yang ditawarkan oleh tradisi (kesenian, *pen.*) berperan sebagai Indeks-indeks atas sesuatu yang jauh melampaui teks yang bersifat metafisis, itulah teks dari tradisi"].

Walter Benjamin, adalah salah seorang tokoh hermenetik yang sebagaimana dikutip oleh Hansenn memiliki perspektif di luar wilayahnya, yakni melampaui batas perspektif teologia. Tentang peranan kita sebagai 'translator' dalam hubungannya dengan teks (kesenian tradisi), Benjamin menjelaskan sebagai berikut: *"... text (of the tradition, pen.) can be seen as a reflection on the intersections between translation, translability, and transnationalism"*²⁸ ["... teks (seni tradisi, *pen.*) dapat dilihat sebagai refleksi pada perlintasan antara translasi (interpretant), translabilitas (kemampuan interpretasi) dan transnasionalisme (lintas nasionalisme)"].

Dua pendapat yang dikutip di atas mengawali sub tema ini dengan maksud agar kita tetap dalam konteks, yakni memahami konteks kesenian dalam teori semiotika yang berkembang dalam *cultural studies* dewasa ini, mulai dari modernisme, post-modernisme dan post-humanisme. Ada beberapa fase yang dilompatis, misalnya mengenai humanisme (meskipun Kant menjadi dasar pemikiran tulisan ini), nihilisme (yang sama sekali berlawanan dengan ide tulisan ini) dan sebagainya, hal itu dilakukan demi menyingkat ide dan mempersingkat tulisan ini.

27 Beatrice Hansenn, *Walter Benjamin's Other History of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, University of California Press, Los Angeles, California, 2000, p. 71.

28 Walter Benjamin, "Task of the Translator", sebagaimana dikutip oleh Beatrice Hansenn dalam *Ibid.*, p. 113.

Munculnya post-humanisme adalah bersamaan dengan munculnya kekhawatiran sejumlah ilmuwan dalam mengamati fenomena perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi super canggih yang mungkin malah mengancam eksistensi makhluk yang disebut manusia sendiri. Pengamatan mereka, menurut klaim mereka sendiri, bukanlah semacam ramalan melalui bola kristal para futurologis, melainkan betul-betul melalui analisis yang sangat tajam dan tentu saja rasional, bahkan quasi rasional.

Robert Pepperell, seorang artis (seniman) seni visual, menandai era post-humanisme; pertama, sebagai akhir dari periode perkembangan sosial yang disebut Humanisme, dalam hal ini post-humanisme berarti 'sesudah-humanisme'; kedua, kenyataan bahwa apa yang berhubungan dengan kemanusiaan (*human being*) telah mengalami transformasi (perubahan), karena kita tidak lagi mempersoalkan apa itu manusia dalam pengertian yang sudah biasa kita pahami; ketiga, gejala umum yang mulai nampak dari titik di mana organisme dan teknologi sudah tidak dapat lagi dibedakan. Sedangkan tentang 'Kondisi Post-Humanisme', meski sulit dijelaskan, tetapi dapat disebutnya sebagai '*electrification of existence*' ('jatidiri yang dielektifikasi').²⁹

Sebagian besar dari kita pun seringkali dikejutkan dengan kecepatan perkembangan dan penemuan baru di bidang teknologi, terlebih di bidang teknologi komunikasi. 'Wartel' dan 'Warnet' sudah mencapai pelosok-pelosok desa dan dalam waktu kurang dari lima tahun ini semua orang-orang sudah menggegam telepon selular (*handphone*).

Operasi plastik untuk membuat hidung lebih mancung dan, maaf, payudara lebih seksi juga sudah biasa. Di bidang teknologi kedokteran operasi cangkok jantung, bedah otak dan memasukkan elemen elektronik kecil (*nano robot*) ke dalam system saraf kita, yakni dengan apa yang dikenal sebagai nano teknologi juga sudah terbukti sukses. 'Robocop' dan berbagai monster seperti yang kita lihat di dalam film-film fiksi ilmiah, mungkin bukan sekedar ilusi, bisa jadi akan menjadi kenyataan masa depan.

²⁹ Robert Pepperell, *The Post-Human Condition*, Intellect Books, Exeter, UK, 2nd Edition, 1997, Foreword, p. i.

Di bidang bioteknologi seperti kloning, riset pemisahan sel, rekayasa genetika, dan sebagainya terus berkembang dengan pesat bahkan sangat revolusioner. Buktinya para ahli di bidang ini sudah dapat memecahkan kode dan memanipulasi DNA (*Dyoxiribo Nucleic Acid*).³⁰ Molekul yang sangat kecil ini berisi informasi tentang bagaimana organisme berkembang, bagaimana mereka berperilaku, dan bagaimana mereka mati.

Untuk tidak keluar dari konteks, meski sebetulnya masih banyak yang lebih ‘mengerikan’ dari ‘kisah’ di atas, bagaimana reaksi seniman atas fenomena perkembangan teknologi yang hampir menjadi tuan bagi manusia ini? Pepperell mengaitkan hukum relativitas Einstein dengan kubisme. Pada tahun 1915 Einstein mempublikasikan penemuannya mengenai Teori Relativitas. Pada waktu yang bersamaan, Pablo Picasso mengembangkan teknik Kubisme. Tentu saja tidak ada teori yang menyatakan bahwa Picasso mengikuti perkembangan fisika atom, melainkan keduanya memiliki kesamaan filosofi, yakni tentang pemahaman baru atas misteri alam semesta. Seratus tahun yang lalu ditemukan fisika kuantum dan semua misteri itu seolah sudah terjawab, yakni bahwa “semua adalah bersifat kimiawi.”³¹ Lukisan Picasso yang berjudul “Biola” (1914) sebetulnya menantang pendapat bahwa sebuah lukisan harus merepresentasikan obyek atau person secara pasti. Dalam kaitannya dengan relativisme, sebetulnya tidak ada sesuatu yang pasti. Obyek atau person tidak harus secara absolut ada di sana (dalam lukisan itu), melainkan *mungkin* ada di sana (*non-locality*). Menurut Einstein yang bersifat tetap hanyalah kecepatan cahaya.

Semenjak fenomena Picasso dan Einstein itu, dunia seni berkembang ke arah yang sangat rumit (*complicated*), terutama dari aspek penilaian estetika. Dimulai dari strukturalisme dan post-strukturalisme, dekonstruktivisme juga mencari sistem analisis aspek tersebut. Mendekonstruksi sebuah teks adalah untuk membuang logika

30 Bagi mereka yang berminat melihat bagaimana sesungguhnya kode dan bagaimana setiap kromosom terbagi ke dalam gen dan termasuk bagian *noncoding* dari DNA, dapat mengakses Website dari National Center for Biotechnology Information pada <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/Genbank/GenbankOverview.html>. Anda akan terkesima dengan situs ini dan saya pesan jangan lupa di atas semua ini ada misteri tak terpecahkan, misalnya tentang kecerdasan dan emosi.

31 Robert Papperell, *Ibid.*, p. 168.

yang bertentangan mengenai pemahaman dan implikasinya, dengan obyek yang menunjukkan bahwa teks sama sekali tidak bermakna secara pasti seperti apa yang diungkapkan.³² Menurut Derrida, “... *there is nothing outside the texts*,”³³ kita boleh menginterpretasikannya dengan “no outside to the texts.”

Kalau kita tidak percaya lagi dengan makna dalam sebuah teks secara konvensional, kita ingat Socrates juga tidak percaya dengan tulisan, hingga ia hanya menurunkan ilmunya kepada pengikutnya secara lisan. Salah satu pengikutnya adalah Plato yang juga tidak percaya dengan tulisan. Jika ada tulisan yang sesungguhnya ‘bagus’, kata Plato, hal itu haruslah berupa “Tulisan di dalam jiwa.”³⁴

Untuk tidak membela tradisi lisan, dengan demikian jelas bahwa tradisi lisan menduduki peranan yang penting di dalam dunia metaforik dan metafisik. Dengan alasan ini, tradisi lisan yang memenuhi khasanah seni pertunjukan kita adalah yang patut kita jaga, bukan untuk tidak dikembangkan secara kreatif, melainkan kita sublimasikan sehingga kita memiliki ‘roh’ yang baru (inilah makna revitalisasi yang sesungguhnya!). ‘Roh’ yang baru ini dapat kita sebut sebagai ‘presentament’ (*presence*) yang dewasa ini menjadi kunci perdebatan para ahli dekonstruksi. Menjawab pertanyaan “Apakah dekonstruksi itu?”, Derrida menjawab bahwa dekonstruksi bukan “satu hal” (“*one thing*”), melainkan sebuah filosofi tentang *presence* (presentament).³⁵ Tradisi lisan juga dibela oleh antropologis modern, Claude Lévi-Strauss, yang melihat sisi bijaksana dari gaya hidup primitif, tetapi telah didesak dan dirusak oleh pengaruh budaya tulis semata-mata demi memperkenalkan peradaban Barat.³⁶

Kemudian jika kita kembali mempersoalkan penilaian estetika yang kini kian menjadi rumit dan serba membingungkan itu, maka ada thesis yang menarik dari Pepperell yang perlu dikemukakan di sini. Satu hal yang harus diingat bahwa ini adalah pandangan seniman post-humanis. Menurut Papperell, “*Good art is art that is*

32 Christopher Norris & Andrew Benjamin, *What is Deconstruction?*, Academi Edition, London, 1988, p. 7.

33 Jacques Derrida, *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Sign*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, p. 99.

34 Sebagaimana dikutip oleh Christopher Norris & Andrew Benjamin, *Op.cit.*, p. 10.

35 Christopher Norris & Andrew Benjamin, *Ibid.*, p. 34.

36 Christopher Norris & Andrew Benjamin, *Ibid.*, p. 10.

aesthetically stimulating; bad art is aesthetically neutral". Jadi kriteria yang membatasinya adalah apakah sesuatu (karya seni) secara estetis memberi stimulasi (rangsangan) atau secara estetis bersifat netral, nampaknya keduanya bisa selalu berubah. Katanya lebih jauh, "*Good art always contains an element of disorder*" (kubisme, misalnya). "*Bad art simply reinforce a pre-existing order*"³⁷ (karya-karya seni yang 'direstui' oleh rezim Soeharto untuk propaganda politiknya, misalnya).

Dalam konteks post-humanis, *order* (keberaturan) dan *disorder* (ketakberaturan) memiliki esensi yang saling melengkapi. Demikian juga tentang kontinuitas dan diskontinuitas. Menurut Pepperell, karya seni yang bagus membawa diskontinuitas sedangkan karya seni yang jelek memperkuat kontinuitas. Logikanya adalah: diskontinuitas secara estetis menghasilkan pengalaman-pengalaman yang merangsang, sedangkan kontinuitas secara estetis menghasilkan pengalaman-pengalaman yang bersifat netral saja. Tetapi sebagaimana *order* tidak akan ada tanpa *disorder*, dan sebaliknya, diskontinuitas juga tidak ada tanpa kontinuitas. Pengalaman estetis yang kaya dihasilkan oleh persepsi atas keberlangsungan kontinuitas dan diskontinuitas dalam *event* yang sama.³⁸

Untuk memberi gambaran yang agak kongkrit, contoh yang dapat diberikan di sini misalnya karya The Beatles yang berjudul "Love Me Do." Lagu ini berangkat dari pop yang konvensional, ada aspek kontinuitas dalam bentuk melodi, harmoni dan struktur musikal yang kuat, serta ritme yang keras, tetapi memiliki aspek diskontinuitas dalam bentuk liriknya yang surealis, menjadikannya pencampuran antara genre musik yang konvensional dan efek aural (dari teksnya) yang baru.

Dalam musik seni (*art music*), Shostakovich menolak nilai-nilai tradisional dan mulai menggunakan ritme tak beraturan secara ekstensif, atonalitas dan orkestrasi yang inkonvensional dan mempertunjukkan diskontinuitas yang menonjol di dalamnya. Aspek kontinuitas dalam melodi, tangganada, dan harmoni sama sekali

37 Robert Pepperell, *Op.cit.*, p. 105. Karena tidak mungkin membahas lebih luas lagi tentang ini di sini, maka bagi mereka yang ingin tahu lebih lanjut tentang dunia seni post-humanism, silahkan surfing ke: <http://www.ace.mdx.ac.uk/Hub/Hub/.html>

38 Robert Pepperell, *Ibid.*, p. 105.

ditinggalkannya sehingga banyak orang yang mendengarnya heran, apakah ini semua boleh disebut musik? John Cage menghilangkan persepsi ‘bunyi’ yang konvensional sama sekali, tetapi karyanya yang diberi judul 4’33” menunjukkan ikatan ruang dan waktu yang kontinyu dan diskontinyu.

Yang mengherankan adalah bahwa teknologi *Experimental Music Intelligence* (EMI) melalui program komputer sudah mampu mengatasi aspek *order/disorder*, *continuity/discontinuity* yang memberi stimulan efek pengalaman estetis seperti yang diuraikan di atas. Mirip karya musik yang dihasilkan oleh seorang komposer. Jadi ada aspek emosi (yang dihasilkan oleh *event order/disorder*, *continuity/discontinuity* tadi). Sistem komposisi musik melalui teknologi EMI ini dirancang oleh David Cope, guru besar musik dari Universitas California di Santa Cruz. Begitu hebatnya kinerja sistem ini sehingga, begitu kita memberi *in put* dengan perintah “in the same style”, maka kita bisa mendengarkan karya Beethoven berjudul “Simfoni No.10”.

Kita tahu simfoni Beethoven yang terakhir adalah No. 9. Ide dasar dari teknologi EMI ini adalah apa yang disebut *recombinant music*, yakni sifat mengkombinasikan genre musik tertentu. Sistem ini mampu mengidentifikasi struktur dan berbagai gaya dari berbagai komposer dan mengolahnya kembali dalam aransemen yang baru serta membuatnya sebuah karya musik yang baru. Jadi sistem ini mengenal terlebih dulu berbagai genre dan gaya serta struktur musik serta karakteristik karya dari berbagai komposer.³⁹

Apa konteksnya dengan fenomena kesenian kita? Untuk mereka yang skeptis seperti penulis, kita merasa telah jauh dan semakin jauh tertinggal. Maknanya kita harus mengembangkan kemampuan analisis atas arah kesenian kita, mencari dan menemukan filosofi yang baru, demi mencapai translasi makna modernitas ke arah pengkajian kebudayaan nasional kita. Analogi politisnya; jika demokrasi liberal jelas tidak cocok buat kita, misalnya, maka kita juga harus melihat bahwa sosialisme juga terbukti gagal. Jadi, tidakkah kita harus mencari jalan ke tiga? Dan bagi mereka yang optimis, atau mungkin lebih

39 Douglas Hofstadter, “The Surprising Prowess of an Automated Music Composer”, dalam *The Invisible Future*, Peter J. Denning (Ed.), McGraw-Hill, New York, 2002, pp. 65-107.

tepatnya utopis, atau mungkin ada diantara mereka yang oportunis, maka translasi makna akan diartikan “biarlah berjalan secara alamiah!”

Mereka inilah para *Deal Makers* menurut istilah Jed Perl, kurator seni lukis di New York, yang menyaksikan krisis dunia seni rupa di Amerika masa kini. Yang disebutnya sebagai *Deal Makers* adalah para kurator, pengamat seni, kritikus seni dan direktur galeri yang membuat penilaian estetika seni melulu atas dasar kontekstual dan menyingkirkan seniman-seniman muda kreatif yang lebih mementingkan *free-standing value* (kebebasan ekspresi) dibanding *public demands* (tuntutan publik yang didikte oleh para *Deal Makers*).⁴⁰

Dalam pemikiran para kontekstualis semacam itu, *context* lebih penting dibanding *content*. Makna menjadi beku dan terisolasi. Mereka lebih mementingkan *formal value*, *price value* dan menjadikan diri mereka sebagai ‘*publicity machines*’ untuk para bintang seni. Dunia musik pop Indonesia memiliki filosofi yang sama dan didikte oleh MTV, yakni ‘sistem melempar bintang.’ Masuk akal bahwa kita tidak memiliki satu pun simfoni orkestra yang berkualitas. Masuk akal bahwa kesenian tradisi kita menjadi inferior dan menjadikan semuanya menderita ‘*inferior complex*.’ Inilah kisah tragedi lainnya dari para ‘sophocles’ kita, yakni para empu kita.

Epilog

Tulisan ini sudah dibuat sedapat mungkin bersifat general, mengingat sidang pembaca yang juga sangat multidisipliner dan menimbang bahwa masing-masing adalah para pakar, para intelektual dan calon cendekiawan di bidangnya, maka jika di sana-sini terdapat kesalahan dan kekurangan sekecil apapun, hendaknya mohon dimaafkan. Sebagian disiplin seni tidak diekspos dalam tulisan ini, selain karena keterbatasan *space* dan keterbatasan pengetahuan penulis, juga karena hal itu dilakukan demi menghindari tulisan ini menjadi ‘*overloaded*’.

Konsekuensi logis dari sebuah tulisan yang bersifat general adalah perlunya diadakan pengkajian lebih lanjut secara spesifik, misalnya

40 Jed Perl, *Eyewitness: Reports from an Art World in Crisis*, Basic Book, A New Republic Book, New York, 2000, pp. 20-24.

meliputi setiap bidang disiplin seni yang ada, sehingga akan makin nampak dengan gamblang apa yang disebut *cultural studies* di bidang kesenian ini. Kelak di kemudian hari, tujuan yang ingin dicapai melalui pengkajian seperti ini adalah, agar kita dapat menemukan filosofi yang baru dan memiliki metode analisis yang mendalam.

Bukan tidak mungkin dari dunia perguruan tinggi seni memiliki *out put* gagasan yang dapat memberi inspirasi politis bagi masa depan bangsa dan negara tercinta ini. Alasannya adalah, kesenian begitu dekat dengan intelektual; Pablo Picasso dan Einstein bukan suatu kebetulan memiliki visi yang sama tentang ‘*non-locality*’. Picasso melalui kubismenya dan Einstein melalui teori relativitasnya. Jika teknologi sudah menjadi semakin kecil dan semakin dekat dengan kita, bukan tidak mungkin suatu saat akan masuk ke dalam tubuh kita. Ketika keadaannya sudah demikian, maka pemahaman kita tentang ‘*non-locality*’ itu akan menjadi jelas. Di manapun Anda berada, pada saat yang sama Anda bisa masuk ke dunia virtual dan mengakses apapun secara bersamaan. Anda bisa ada di mana-mana pada kurun yang sama.

Kepustakaan

- Adorno, Theodor W., *Negative Dialectics*, Richard Howard (penerjemah), Routledge, London and New York, 1966.
- Berman, Morris., *The Twilight of American Culture*, Gerald Duckworth & Co. Ltd., London, 2001.
- Bramantyo, Triyono., “Realisme dan Pragmatisme dalam Pendidikan Musik di Indonesia”, dalam *Jurnal Seni*, Institut Seni Indonesia Yogyakarta Press, Yogyakarta, 1998.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Felix., *A Thousand Palteaus: capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (penerjemah), University of Minnesota, 1987.
- Derrida, Jacques., *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Sign*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- Derrida, Jacques., *Margins of Philosophy*, Alan Bass (penerjemah), University of Chicago Press, Chicago, 1982.

- Eastwood, Sally., *Power and the Social*, Routledge, London and New York, 2002.
- Eco, Umberto., *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington, 1976.
- Feagin, Susan L., "Painting and Their Places", dalam *Art and Its Messages: Meaning, Morality and Society*, Stephen Davies (ed.), The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 1997.
- Gombrich, Ernst., "Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Aesthetic Form", dalam *Meditations on a Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, New York, 1963.
- Hansenn, Beatrice., *Walter Benjamin's Other History of Stones, Animals, Human Being and Angels*, University of California Press, Los Angeles, California, 2000.
- Hofstadter, Douglas., "The Surprising Prowess of an Automated Music Computer", dalam *The Invisible Future*, Peter J. Denning (ed.), McGraw-Hill, New York, 2002.
- Jebb, Sir Richard C., *The Tragedies of Sophocles*, Cambridge University Press, Cambridge, 1957.
- Kant, Immanuel., *Critique of Pure Reason*, Norman Kemp-Smith (penerjemah), MacMillan, London and Basingstoke, 1933.
- Kendall, Alan., *The Life of Beethoven*, The Hamlyn Publishing Group Limited, London, 1978.
- Norris, Christopher and Benjamin, Andrew., *What is Deconstruction?*, Academy Edition, London, 1988.
- Peirce, Charles S., "How to Make our Ideas Clear", dalam *Philosophical Writings of Peirce*, Justus Buchler (ed.), Dover Publications, New York, 1955.
- Pepperell, Robert., *The Post-Human Condition*, Intellect Books, Exeter, UK, 2nd Edition, 1997.
- Per, Jed., *Eyewitness: Reports from an Art World in Crisis*, Basic Book, A New Republic Book, New York, 2000.
- Rosenberg, Valerie., "Music and the Flask of Wine", dalam *Lantern*, Journal for Knowledge and Culture, Vol. XXIII, No. 4, June 1974.
- Thomas, Vincent., "Aesthetic Vision", dalam *The Philosophical Review Journal*, No. 68, 1959.
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: on the Foundation of the Representational Arts*, Harvard University Press, New York, 1990.

Makna dan Hakikat Karya Seni

*Music is a higher revelation
than all wisdom and philosophy*
(Ludwig van Beethoven)

Pendidikan seni di sekolah umum di Indonesia tidak pernah dipikirkan secara serius, dan hingga kini masih dianggap sebagai subjek yang tidak sepenting mata pelajaran lain seperti sains, matematika, dan ilmu sosial. Fakta ini sangat berbeda dengan yang terjadi di negara maju. Seni diperlakukan sebagai subjek penting dan wajib bagi setiap siswa. Jepang misalnya, musik harus diletakkan pada tingkat kelima dalam kurikulum sekolah pada umumnya, setelah bahasa Jepang, Matematika, Aritmatika, dan Sains.

Di sisi lain, pengajaran musik di Indonesia selalu dianggap sebagai subjek teoritis yang sebagian besar akan dianggap membosankan oleh siswa. Sementara itu, banyak pendidik seni lainnya berpikir itu hanya sebagai ajaran keterampilan. Fenomena yang bertentangan ini harus diselesaikan, dan oleh karena itu kita perlu mencari sebuah filosofi



Musik kreatif anak-anak dalam Festival Musik Tembi 2011
(foto: Koleksi Fombi / Indra)

alternatif sebelum akhirnya harus memutuskan apa visi pendidikan seni di sekolah umum di Indonesia. Artikel pendek ini menawarkan beberapa refleksi alternatif yang tercermin melalui pendidik modern dari referensialisme, formalisme, dan ekspresionisme. Masing-masing memberikan tekanan pada pentingnya memberi kepada siswa pengalaman estetika lebih dari seperti pendidikan keterampilan dan teoritis.

Landasan Filosofis dalam Pendidikan Seni Kita

Sebuah gejala keresahan sosial di antara para seniman, pendidik/guru kesenian dan pemerhati kesenian dewasa ini adalah karena telah dicabutnya pendidikan kesenian dari kurikulum wajib di sekolah umum kita. Gejala keresahan seperti ini wajar dan beralasan, dan mestinya, mendapat tanggapan serius! Sebab merekalah yang paling tahu dan menyadari betapa pentingnya arti pendidikan kesenian di sekolah umum. Refleksi mereka biasanya jauh sekali ke depan meski tidak jarang hal itu disertai dengan kesulitan dalam menjelaskan makna dan hakikat karya seni secara deskriptif dan rasional. Argumen yang

sudah sering kita dengar hanya bersifat empiris, bahwa pendidikan kesenian itu penting artinya bagi pertumbuhan jiwa dan pikiran anak-anak. Kalau tidak dibekali dengan pengalaman keindahan atas suatu karya seni, perasaan manusia bisa menjadi tumpul. Padahal perasaanlah yang membedakan manusia dengan robot-robot dan monster-monster yang cerdas seperti diperlihatkan di dalam film-film fiksi ilmiah dewasa ini.

Didasari dengan pemikiran seperti tersebut di atas, biasanya para pendidik/guru kesenian lantas merasa wajib untuk mengikuti dan meniru proses *transfer of technology* seperti di dalam dunia iptek dengan menerapkan *transfer of skill* di dalam praktek-praktek pengajaran kesenian yang mereka lakukan. Apa yang dapat diduga adalah bahwa para pendidik/guru kesenian, pada akhirnya terdorong pada kecenderungan untuk mengarahkan anak-anak didik itu menjadi seniman-seniman praktisi. Kalaupun tidak seideal ini, seorang guru musik pernah berargumen: “Yah, paling tidak mengajari mereka supaya bisa membaca not balok!” Keduanya, figur para pendidik kesenian yang cenderung menjadikan anak-anak didik mereka menjadi seniman dan gambaran seorang guru musik yang pesimistis dan bersahaja itu, memberi petunjuk kepada kita akan belum adanya landasan filosofis bagi pendidikan kesenian di sekolah umum kita. Kedua figur yang berlawanan seperti tersebut di atas tidak ada satu pun yang benar.

Praktek *transfer of skill* melulu jelas tidak mungkin dilakukan sebab pendidikan kesenian/musik yang otentik tidak mungkin berlaku di sekolah umum. Tetapi di lain pihak, pengajaran teori-teori jelas mengabaikan makna dan hakikat karya seni sebagai karya keindahan yang perlu dialami bagi semua peserta didik. Dengan lain kata, pengajaran kesenian/musik di sekolah umum seharusnya merupakan pendidikan estetika dan bukannya pengajaran spesialisasi bagi para calon seniman. Untuk menopang teori ini, tulisan ini akan meninjau beberapa pemikiran dasar dari ketiga aliran estetika musik yang berkembang sampai dalam pertengahan abad XX yaitu paham referensialisme, paham formalisme dan paham ekspresionisme.

Referensialisme

Paham referensialisme mengakui bahwa makna dan nilai sebuah karya seni terdapat di luar karya seni itu sendiri.¹ Untuk menemukan makna dari sebuah karya seni, karenanya, kita dituntut untuk menerobos ke dalam ide, emosi, perilaku, serta peristiwa yang pada akhirnya akan membawa kita pada dunia di luar karya seni itu sendiri. Dalam hal demikian, karya seni akan menuntun kita tidak saja untuk memahami dan menghargai melainkan juga mengalami ‘sesuatu’ yang mempunyai sifat ekstra-artistik.

Di dalam karya musik misalnya, dapat diandaikan bahwa bunyi sebagai elemen dasar dari musik boleh jadi merupakan suatu hal yang membawa ingatan kita, atau merupakan picu yang membuka ingatan kita, atau tanda-tanda yang menyiratkan kepada kita akan sesuatu yang ekstrasusikal; sesuatu yang terpisah dari bunyi serta apa yang digambarkan oleh bunyi-bunyi susikal itu. Leonard B. Meyer, seorang referensialis yang pandangan-pandangannya sangat populer, menegaskan bahwa:

“Setiap karya seni dipengaruhi oleh berbagai keadaan yang berkaitan dengan berbagai pilihan sang seniman selama dalam proses penciptaan karya seninya. Di antara berbagai pilihan itu bisa saja muncul dari *innerself* sang seniman itu sendiri, misalnya, latar-belakang pribadi dan latar-belakang profesinya, kehidupannya sehari-hari, bermacam kepentingannya yang bersifat karakteristik dan individual, pengaruh-pengaruh dari seniman lainnya yang sudah mengkristal di dalam dirinya sendiri, dan lain sebagainya.”²

Koor No.10 dari oratorio *Die Schopfung* karya Haydn misalnya, sangat dipengaruhi oleh *Messiah* karya Handel. Keduanya menggunakan trumpet dalam kunci D dan menempatkan fuga di tengah-tengah lagunya, tetapi orkestrasi yang dibuat oleh Haydn lebih modern bahkan dibanding dengan orkestrasi *Messiah* yang dibuat oleh Mozart. Lihat juga misalnya karya-karya kuartet gesek dari Mozart dan Haydn, mereka saling pengaruh-mempengaruhi meski keduanya memiliki gaya yang berbeda secara individual dan karakteristik.

1 Leonard B.Meyer, *Emotion and Meaning In Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1956, p. 1.

2 Harold Powers, *Studies in Music History*, Greenwood Press, Connecticut, 1980, p. 479.

Diluar itu—artinya di luar individu seniman itu sendiri—pengaruh kebudayaan lokal seperti pandangan umum atas karya seni, peristiwa-peristiwa politik dan struktur sosial di mana seniman merupakan bagian di dalamnya, merupakan faktor yang sangat mempengaruhi lahirnya sebuah karya seni. Bagi para penganut referensialisme, semua interaksi dari pengaruh-pengaruh artistik-kultural ini berkaitan erat dan merupakan elemen-elemen yang mengarahkan kita kepada pengertian-pengertian non-artistik dari sebuah karya seni.

Kerangka-kerangka internal dari sebuah karya seni (di dalam musik misalnya, melodi, ritme, dan sebagainya; di dalam seni lukis misalnya warna, garis, bentuk, tekstur, dan lain sebagainya; di dalam karya puisi misalnya frase, alur, ungkapan verbal dan metaforanya yang ada, dan seterusnya)—baik secara langsung maupun tidak—mengandaikan kepada kita akan pengertian-pengertian eksternal dari berbagai pengaruh artistik-kultural semacam itu. Pendek kata, pesan yang ingin disampaikan dari sebuah karya seni, menurut paham referensialisme, adalah bahwa karya seni itu tidaklah harus merupakan sesuatu yang intelektual melainkan emosional.

Sejarah seni di Barat yang sudah kita pelajari juga menunjukkan bahwa setiap periode lahir dari sebuah kondisi sosial yang sangat dipengaruhi oleh pemikiran-pemikiran politis. Periode Renaisans, yang dipengaruhi sebagian besar oleh pemikiran-pemikiran gerejawi melahirkan ‘pemberontakan’ sekularisasi karya seni zaman Barok, disusul oleh pemikiran-pemikiran klasik dengan kerinduan-kerinduan terhadap alam seperti yang dikumandangkan melalui karya seni pastoral. Zaman Romantik menyerukan nilai-nilai kemanusiaan seperti ketika Beethoven meneriakkan *Sturzet nieder, Millionen!* di dalam *Choral Symphony*-nya, juga di dalam kantata dari opera *Fidelio*-nya yang terkenal itu, dia berseru antara lain “O Gott! Welch’ ein Augenblick!” Zaman Romantik Akhir yang cenderung ke arah seni untuk seni itu sendiri melahirkan tokoh seperti Wagner yang ketika mengomentari karyanya ‘Der junge Siegfried’ (sering kemudian disebut Siegfried saja!) pernah berujar bahwa:

“Saya sekarang sedang memulai musik yang dengan sungguh-sungguh saya maksudkan untuk kenikmatan saya sendiri. Apa yang tidak Anda bayangkan akan terjadi dengan sendirinya. Lihatlah misalnya, kalimat-kalimat musikal di dalam karya ini

membentuk stansa (kuplet) dan periode (kalimat lagu)nya sendiri, tanpa saya harus pusing-pusing memikirkannya; semuanya itu seolah-olah terjadi secara liar. (Tetapi) Sebelumnya saya sudah memiliki pola-polanya di dalam kepala saya, juga beberapa motif yang sifatnya plastis seperti di dalam *Fafner*.”³

Ekstrimitas seperti itu makin menjadi-jadi dalam ‘aliran’ karya-karya musik abad ke-20, mulai dari serialisme, avant gardisme, minimalisme, dan berbagai isme lainnya. Pertanyaan yang timbul kemudian adalah bagaimana paham ini dapat diaplikasikan di dalam musik pendidikan di sekolah-sekolah umum di Indonesia?

Seorang guru musik disebut seorang Referensialis bila dia, dalam kondisi ideal sebuah sekolah umum misalnya, mengajarkan sebuah karya musik dengan cara melihat unsur-unsur di luar musik itu sendiri. Dalam artian, dia memisahkan cerita yang sebenarnya dari musiknya. Sebuah contoh, Duet No.32 dari Oratorio ‘The Creation’ karya Haydn, dibandingkan dengan duet antara Papagena dan Papageno dari opera ‘The Magic Flute’ karya Mozart.

Lebih dari itu bilamana dibandingkan dengan cerita yang sebenarnya dari kedua karya musik itu sendiri, guru tersebut lebih menekankan bagaimana kedua karya tersebut telah dipengaruhi oleh pemikiran-pemikiran Masonistik pada abad ke-17. Seorang guru sudah dengan sendirinya menjadi seorang referensialis bahkan ketika dia ‘mengarang’ cerita dari, misalnya, sebuah karya musik nonprogramatis seperti *Eine Kleine Nachtmusik* karya Mozart. Tambahan cerita itu bisa saja berupa gambaran tentang kandungan emosional maupun penambahan cerita-cerita verbal atau visual atas karya-karya musik tersebut. Secara sederhana boleh dikatakan bahwa seorang guru musik sudah dengan sendirinya seorang referensialis bahkan hanya ketika dia mengajarkan arti dari teks yang ada dalam sebuah musik

3 Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, New York, 1959. Disebutkannya misalnya, interval sekonda kecil (m2) bersifat tak berspirit dan memiliki konteks tragis, ters kecil (m3) sebagai tragedi dan sikap menerima kepedihan, ters besar (M3) bersifat kegembiraan, empat lebih/tajam (A4) memiliki kekuatan besar dan berlawanan, tujuh besar (M7) kerinduan yang luar biasa dan aspirasi terhadap konteks kematian. Gerakan akor naik seperti I-(II)-III-(IV)-V dalam mayor mempunyai sifat keramahan, aktif, kesenangan emosional yang tegas, sedang gerakan akor yang sama dalam minor memiliki konteks kepedihan, kenestapaan, perlawanan, serta protes atas ketidak-beruntungan nasib. Buku ini layak menjadi buku wajib baca buat mereka yang ingin memahami lebih lanjut paham referensialisme dalam estetika musik.

vokal. Deryck Cooke, salah seorang referensialis lainnya, bahkan telah membuat semacam kamus yang menterjemahkan interval nada, kalimat melodi atau gerakan akord dari berbagai contoh musik yang mengandung pengertian-pengertian emosional yang sama sebagai bahasa universal.⁴

Pertanyaan lain yang mengikuti misalnya, apa nilai karya seni menurut pandangan referensialis? Seperti telah digambarkan di atas, jelasnya, nilai karya seni dan keterlibatan dalam kesenian mempunyai nilai-nilai non-artistik. Menurut Bennet Reimer, seorang ahli filsafat pendidikan musik, “karya seni memberikan bermacam tujuan, kesemuanya adalah ekstra-artistik.”⁵ Hal ini mengandaikan bahwa karya seni bisa mempengaruhi seseorang atau masyarakat secara non-artistik.

Musik untuk propaganda yang berbahaya menghasilkan pengaruh yang berbahaya juga bagi seseorang, masyarakat atau bahkan suatu bangsa. Seorang guru penganut paham referensialis, karenanya, harus hati-hati dalam memilih karya musik yang akan diperdengarkan atau diajarkan kepada muridnya. Harus diakui bahwa belajar musik dapat membuat seseorang menjadi lebih baik dalam beberapa hal, seperti peningkatan ketrampilan, peningkatan kepekaan rasa, pemenuhan kebutuhan musikal dari masyarakat, memberikan waktu luang yang berharga dengan mendengarkan dan menonton konser dan secara non-musikal, dapat mengembangkan kesejahteraan, baik secara moral maupun material.

Formalisme

Paham kedua adalah paham formalisme yang mengakui bahwa makna dari sebuah karya seni sama sekali tidak ada bedanya dengan arti dari segala pengalaman manusia lainnya. Peristiwa artistik seperti bunyi di dalam musik, hanya berarti dalam musik itu sendiri. Segala sesuatu yang nonmusikal secara esensial sangat berbeda dengan makna yang sebenarnya dari musik. Mengutip salah satu pendapat kaum formalis:

4 Bennet Reimer, *A Philosophy of Music Education*, Prentice-Hall, New Jersey, 1989, p. 22.

5 Clive Bell, *Art*, (G.P. Putnam's Sons, New York, 1914, p.25.) di dalam Reimer, *ibid.*, p.23.

“... untuk memahami sebuah karya seni kita tidak dituntut apa-apa, tidak juga pengetahuan atas gagasan-gagasan dan hal-hal lainnya, demikianpun dengan berbagai emosinya. Seni membawa kita keluar dari dunia aktivitas manusia ke suatu dunia estetik yang agung. Untuk beberapa saat lamanya kita tercerabut dari kepentingan-kepentingan manusiawi; antisipasi dan imajinasi kita tertahan, dan kita terangkat mengatasi gelombang kehidupan itu sendiri.”⁶

Penjelasan demikian secara tidak langsung menegaskan kepada kita bahwa pengalaman seni tidak lebih atau semata-mata adalah pengalaman intelektual, karena secara eksplisit disebutkan tadi adanya hubungan antara faktor pengenalan dan pemahaman atas bentuk karya seni itu sendiri. Namun demikian, meski semata-mata bersifat intelektual, pengenalan dan pemahaman atas suatu karya seni tersebut oleh kaum formalis diakui sebagai suatu ‘emosi’ yang unik, yang tiada bandingannya dengan bentuk-bentuk pengalaman emosional lainnya. Bell sendiri mengakui hal tersebut dengan mengatakan bahwa;

“... mereka yang merenungkan sebuah karya seni mendiami sebuah dunia dengan semangat dan kekhasan artinya yang tersendiri. Arti yang tersendiri ini sama sekali tidak ada hubungannya dengan arti kehidupan. Di atas dunia ini emosi-emosi seperti itu tidak ada tempatnya. Dunia yang dimaksud ini (dunia kontemplatif, pen.) memiliki emosi-emosinya sendiri.”⁷

Berhadapan dengan kaum referensialis, penganut paham formalis tidak menyanggah adanya kemungkinan bahwa tidak sedikit karya seni yang mengandung hubungan-hubungan dengan dunia di luar karya seni. Namun demikian, mereka menekankan adanya kaitan-kaitan tersebut secara keseluruhan tidak ada relevansinya dengan makna dari sebuah karya seni. Roger Fry, seorang psikoanalisis, berpendapat demikian;

“ ... tidak seorangpun yang memiliki pengertian yang sungguh-sungguh atas sebuah karya seni lukis membubuhkan sesuatu hal yang tidak penting ke dalam apa yang kita sebut sebagai subyek dari sebuah lukisan. Apa yang diwakili, semuanya tergantung bagaimana hal itu disajikan, tidak ada sesuatu dibalik apapun.

6 *Ibid.*, p. 27.

7 Roger Fry, *The Artist and Psycho-Analysis*, (Hogarth Press, London, 1924, p. 308.) di dalam Reimer, *Ibid.*, p. 23.

Rembrandt mengungkapkan perasaan-perasaannya yang paling dalam baik ketika dia tengah melukis sebuah bangkai di dalam sebuah toko daging, maupun ketika dia tengah melukis Penyaliban atau ketika dia sedang melukis kekasihnya.”⁸

Kaum formalis menemukan contoh mengenai makna artistik yang sangat gamblang justru melalui musik yang menurut mereka dapat secara utuh terbebas dari hal-hal yang bersifat non-artistik. Eduard Hanslick, dalam bukunya yang berjudul *The Beautiful in Music*, memberi penjelasan bahwa, “gagasan-gagasan yang diungkapkan oleh seorang komposer semata-mata dan terutama adalah bersifat musikal alami.”⁹

Dengan demikian, keindahan yang kita jumpai di dunia non-artistik dan keindahan di dalam sebuah karya seni boleh dikatakan tidak ada hubungannya sama sekali, karena keindahan di dalam karya seni merupakan sesuatu yang terpisah dari itu. Di dalam karya musik khususnya, keindahan alami itu bersifat musikal, karena secara keseluruhan mengandung bunyi-bunyi yang diolah secara artistik. Kesimpulan yang dapat ditarik adalah bahwa kaum formalis berpegang secara eksklusif pada unsur-unsur dan kualitas-kualitas internal dari sebuah karya seni dengan penolakan secara tegas keberadaan makna dan nilai-nilai ekstra-artistik. Kita seringkali juga terjebak pada unsur-unsur non-artistik atas sebuah karya seni dan cenderung mengabaikan penikmatan artistik yang sesungguhnya.

Kedua paham yang sudah dijelaskan di atas secara ekstrim berlawanan satu dengan lainnya. Dalam praktek, keduanya boleh saja saling melengkapi landasan filosofi pengajaran musik kita, baik secara timbal balik maupun secara bersama-sama.

Pelajaran kesenian/musik sebagai sebuah disiplin ilmu yang mengutamakan akumulasi dari berbagai informasi serta pengembangan *skill* merupakan pola dasar pemikiran formalistik. Kemudian, bahwa makna terbesar dari pendidikan musik adalah pendidikan intelektual, bahwa pengalaman musikal terdiri atas penggunaan akal sehat untuk menemukan segala kemungkinan atas hubungan-hubungan tonalitas

8 Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music*, Gustav Cohen (trans.), The Liberal Arts Press, Indianapolis, 1957, p. 21.

9 Sussane K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Mentor Books, New York, 1942, p. 34.

dan bahwa musik atau kesenian pada umumnya mampu membawa seseorang dari dunia wadag (*peripheral*) ke dunia yang *ethereal* (halus) dari estetika, kesemuanya ini adalah asumsi-asumsi yang sangat pas dengan paham formalisme.

Pendidikan musik di Jepang selama ini lebih cenderung untuk menggunakan dasar-dasar asumsi paham referensialisme, yakni dengan memberikan kesempatan kepada semua peserta didik untuk mendapatkan dan mengikuti pengajaran musik yang sama. Sementara itu, Amerika Serikat lebih cenderung menganut paham formalisme, yakni mengutamakan pendidikan ketrampilan musikal terutama hanya untuk mereka yang betul-betul berbakat saja. Perbedaan hakiki dari struktur sosial antara Jepang dan Arnerika Serikat sudah jelas, bahwa masyarakat Jepang lebih bersifat monoras dan mungkin juga monokultur, sedangkan Amerika Serikat lebih bersifat multiras dan multikultur.

Karenanya, pendidikan yang cocok untuk Amerika Serikat adalah pendidikan liberal dengan iklim kompetitif yang luar biasa dahsyatnya. Indonesia, dengan masyarakatnya yang multiras dan multikultur, meskipun tidak harus mengikuti sistem pendidikan liberal seperti Arnerika Serikat, ada baiknya mengikuti paham formalisme yang berciri khas Indonesia.

Misalnya, marilah kita jadikan pendidikan musik di sekolah-sekolah umum menjadi mata pelajaran yang menyenangkan dan atraktif untuk semua anak-anak peserta didik, sebab *toh* kita tidak bisa berharap penuh bahwa pelajaran musik yang otentik sungguh-sungguh bisa dijalankan di sekolah-sekolah umum kita. Sementara itu, kita harus memilih anak-anak berbakat dan mengarahkannya kepada pendidikan ketrampilan yang sungguh-sungguh. Tetapi sebelum kita memilih paham mana yang akan kita pakai sebagai dasar-dasar filosofis pendidikan musik di sekolah-sekolah umum kita, ada baiknya kita meninjau paham ketiga dari aliran filsafat estetika di dalam pendidikan musik, yaitu ekspresionisme.

Ekspresionisme

Paham ketiga, yakni yang disebut paham ekspresionisme, konon merupakan paham yang cocok untuk diterapkan di negara-negara yang menganut sistem pendidikan massal dalam suatu masyarakat yang demokratis. Paham ini mengklaim bahwa pendidikan kesenian merupakan basis yang sangat unik dan sangat esensial bagi semua anak.

Perbedaan mendasar paham ini dengan kedua paham lainnya adalah pengakuan bahwa di dalam kesenian, makna dan nilai-nilai itu bersifat internal, tidak terpisahkan. Hal ini mengisyaratkan kepada kita tentang pengakuan adanya pengaruh-pengaruh artistik-kultural di dalam karya seni sebagai sesuatu yang tak terhindarkan dan justru diakui juga sebagai bagian dari pengalaman internal bagi mereka yang menyadari adanya pengaruh-pengaruh itu. Sedangkan pengaruh-pengaruh non-artistik di dalam karya seni, misalnya, syair di dalam sebuah lagu, cerita di dalam sebuah musik program, pemandangan peristiwa penyaliban di atas kanvas, konflik politik di dalam karya drama teater dan sebagainya, semuanya itu merupakan pengaruh-pengaruh yang sangat kuat terhadap berbagai kemungkinan dalam pengalaman artistik internal tersebut.

Di dalam karya-karya musik instrumental dan tari-tarian serta lukisan-lukisan abstrak misalnya, faktor-faktor non-artistik seperti itu tidak mudah untuk dilihat, bersifat mengambang, atau bahkan sama sekali tidak eksis. Namun demikian tidak sedikit jumlah karya seni dari kategori ini yang berhasil menjadi monumen karya seni abadi, sebuah contoh misalnya ‘Simfoni Pastoral’ karya Beethoven. Sampai di sini kita bisa melihat perbedaan hakiki antara paham formalis dan paham ekspresionis. Sementara yang pertama cenderung meniadakan pengaruh-pengaruh non-artistik dalam sebuah makna dan nilai karya seni, yang kedua bersiteguh bahwa justru pengaruh-pengaruh non-artistik itu merupakan bagian yang tak terpisahkan dari karya seni itu sendiri.

Kesenian, menurut paham ekspresionis, menawarkan makna dari pengalaman-pengalaman kognitif yang tidak bisa dijumpai dengan cara lain, dan pengalaman tersebut sangat perlu bagi semua

orang jika kemanusiaan mereka secara hakiki ingin terangkat, seperti diungkapkan oleh Sussane K. Langer: “hanya manusialah yang mampu mentransformasikan simbol-simbol (non-artistik, simbol-simbol musikal, dan sebagainya, pen.) yang semula bersifat *inner symbolic* menjadi sistem *outer symbolic* yang berhubungan secara dekat dengan bentuk dan dinamika kemanusiaan kita.”¹⁰

Sementara itu, mengenai hubungan musik dengan matematika dan kemudian dengan filsafat, dijelaskan oleh Martin Cooper sebagai berikut:

“... ritme, *pitch* (tinggi-rendah nada), interval nada dan harmoni adalah merupakan subyek hukum-hukum matematika dan kita tidak boleh melupakan bahwa setidaknya selama delapanratus tahun yang memisahkan Santo Agustinus dan Plato, musik termasuk dalam bidang matematika dan matematika sebagai bagian dari filsafat.”¹¹

Di Amerika Serikat pandangan kaum ekspresionis melahirkan metode pengajaran musik yang disebut *action learning*, yaitu sebuah program pengajaran yang menekankan bahwa:

“Mengetahui dan mempelajari adalah tindakan-tindakan yang mendorong pikiran-pikiran untuk muncul dan bertindak terhadap musik demi untuk memahaminya. Dengan demikian, pikiran mempersonifikasikan apa yang diketahui. Personifikasi ini meliputi sebuah motivasi terhadap tindakan-tindakan selanjutnya dengan atau atas apa yang sudah diketahui.”¹²

Dengan demikian pendapat itu menyiratkan adanya sebuah usaha untuk mengembangkan pikiran yang mendorong ke arah pemahaman musik dan keterlibatan seseorang secara aktif terhadap musik bahkan sampai dengan visi ke depan (... motivasi terhadap ... dan seterusnya), agar anak didik secara sengaja memiliki kemauan untuk datang bermain musik dan secara aktif mencari kontak dengan musik serta berpartisipasi secara aktif, meski hanya dengan kapasitas sebagai seorang pendengar. Metode ini muncul melawan metode pengajaran

10 Martin Cooper, *Judgements of Value; Selected Writings on Music*, Dominic Cooper (ed.), Oxford University Press, London, 1988, p. 238.

11 Thomas A. Regelsky, *Teaching General Music; Action Learning for Middle and Secondary Schools*, Sehinner Books, New York, 1981, hal. 16. Di Jepang buku ini juga buku wajib baca bagi mahasiswa program studi musik.

12 Bennet Reimer, *op., cit.*, p. 53.

dengan pendekatan-pendekatan buku-menu masakan (*cookbook approach*) yang semata-mata mempersiapkan pengajaran secara sistem bungkus paket melalui silabus yang kaku dan pengajaran yang pasif.

Kesimpulan

Ketiga paham estetika yang sudah dibahas di atas merupakan paham yang sangat dominan dewasa ini. Telah kita lihat bahwa masing-masing memiliki kelebihan dan kekurangannya. Paham yang satu mungkin cocok untuk menopang sistem pendidikan suatu negara yang menganut sistem politik tertentu, setidaknya bila hal itu dipautkan dengan pemikiran politis, sementara tidak sesuai untuk negara yang lain. Tetapi ketiganya pun bisa digunakan secara bersama untuk menopang iklim pengajaran atau metode pengajaran tertentu.

Yang perlu diingat hanyalah bahwa pendidikan musik di sekolah umum sebaiknya ditujukan kepada suatu pengajaran estetika, sebab pengajaran musik yang otentik tidak mungkin dapat dijalankan di sana. Namun demikian, tanpa disertai landasan estetika apapun, pendidikan musik hanyalah akan menjadi sesuatu yang ‘tak berharga’ seperti keadaan kita sekarang ini, dimana pendidikan musik dianggap tidak penting karena tidak jelas arah dan tujuannya, tidak disertai dengan visi ke depan yang jelas dan projektif.

Ulasan tersebut di atas masih terasa terlalu singkat untuk membahas bidang studi yang luas ini, apalagi bila dikaitkan dengan konteks kebijakan nasional yang masih belum mempunyai kemauan untuk mengakui musik sebagai media pendidikan yang sangat penting dalam membentuk jiwa dan pikiran manusia (pendidikan karakter) menjadi lebih sensitif. Pengejaran terhadap nilai-nilai material dan persaingan ekonomi negara dan individu demi kesejahteraan hidup jasmani saja, serta di lain pihak, semata-mata memburu Iptek dari negara maju dengan mengabaikan dampak negatifnya, pada akhirnya akan menyebabkan runtuhnya sistem kemasyarakatan, norma hidup, serta seluruh sistem yang menopang suatu negara. Bagaimana bisa demikian? Begitu pentingnyakah pendidikan kesenian bagi suatu bangsa?

Untuk menjawab pertanyaan itu kita harus mengingat kembali bahwa fungsi utama dari pendidikan kesenian adalah untuk menolong orang mencapai akses untuk mengalami kualitas intrinsik yang membentuk perasaan manusia. Pendidikan kesenian oleh karenanya, dapat dianggap sebagai pendidikan atas perasaan. Demikian juga nilai pendidikan musik yang paling mendasar adalah sama dengan nilai yang paling mendasar dari pendidikan kesenian pada umumnya, yakni untuk memperkaya kualitas hidup manusia dengan memperkaya pengalaman-pengalaman perasaan manusia.¹³¹

Dalam salah satu definisi mengenai arti pendidikan musik, Regelsky berpendapat bahwa "pendidikan musik adalah suatu tindakan membangun dasar-dasar respon alami manusia secara psikologis dan fisiologis."² Yang membedakan robot dan monster dengan manusia adalah, sebagaimana sering diperlihatkan oleh film-film fiksi ilmiah (*science fiction*) dewasa ini, meskipun robot dan monster memiliki kecerdasan (*intelligent*), namun tidak memiliki perasaan. Pengalaman estetis melalui kesenian pada umumnya dan musik pada khususnya mempunyai peranan yang sangat vital dalam mempengaruhi dan akhirnya membentuk manusia menjadi lebih halus perasaannya. Pengalaman musikal secara fisiologis juga mempunyai pengaruh sangat positif terutama bila ditanamkan sejak usia dini ketika sistem organisasi otak tengah mengalami perubahan-perubahan fundamental. Secara psikologis, meski sulit dijelaskan secara deskriptif, namun demikian dapat diungkapkan secara empiris, bahwa pengalaman musikal mengandung kebenaran-kebenaran psikologis yang sangat dalam. Hal-hal demikian hanya bisa dibuktikan melalui pendidikan yang hasil akhirnya akan nampak setelah sekian generasi ke depan. Tetapi bukankah pendidikan memang harus bersifat projektif ke masa depan?

Penjelasan-penjelasan di atas kiranya dapat menggugah hati para pemikir dan pembuat kebijakan serta pembuat kurikulum pendidikan untuk tumbuh kesadarannya akan arti pentingnya pendidikan kesenian sebagai media pendidikan estetis melalui pemahaman dan pengalaman atas makna dan hakikat karya seni sebagai sesuatu yang adiluhung. Pemerintah sudah harus mengambil sikap dengan kemauan untuk memasukkan pelajaran musik ke dalam kurikulum wajib di sekolah-

13 Thomas A. Regelsky, *op., cit.*, p. 33.

sekolah kita. Sementara itu, lembaga pendidikan tinggi kesenian ‘pencetak’ para calon guru musik harus mempersiapkan kurikulumnya sendiri yang menekankan pemahaman-pemahaman pengajaran musik di sekolah-sekolah umum sebagai media pendidikan estetis.

Kepustakaan

- Cooke, Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, New York, 1959.
- Cooper, Martin, *Judgements of Value; Selected Writings on Music*, Dominic Cooper (ed.), Oxford University Press, London, 1988.
- Hanslick, Eduard, *The Beautiful in Music*, Gustav Cohen (trans.), The Liberal Arts Press, Indianapolis, 1957.
- Langer, Sussane K., *Philosophy in a New Key*, Mentor Books, New York, 1942.
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.
- Powers, Harold, *Studies in Music History*, Greenwood Press, Connecticut, 1980.
- Regelsky, Thomas A., *Teaching General Music; Action Learning for Middle and Secondary Schools*, Schirmer Books, New York, 1981.
- Reimer, Bennet, *A Philosophy of Music Education*, Prentice-Hall, New Jersey, 1989.

Musik dalam Diplomasi Kebudayaan

*Music can reveal the nature of feelings
with a detail and truth that language cannot approach*
(Suzanne K. Langer)

Dewasa ini dunia sudah semakin terikat oleh jaringan teknologi komunikasi (ICT), yang mengakibatkan dunia menjadi semakin kecil dengan perubahan yang semakin cepat. Dunia juga terus-menerus berubah sehingga masa depan adalah target yang terus bergerak (*moving target*).

Masa depan bagi Indonesia adalah terciptanya masyarakat madani pada tahun 2020. Tetapi, target ini terus bergerak, karena kriteria dan standar kehidupan yang disebut masyarakat madani juga akan terus berubah. Kriteria dan standar hidup berkecukupan berubah mengikuti hukum pasar, karena penetrasi pasar, terutama produksi konsumtif, berkembang dengan kecepatan sepadan akselerasi kemajuan teknologi dan informasi.

Hal tersebut tidak dapat disangkal, misalnya, kebutuhan anak sekolah akan perlunya memiliki komputer, sebuah rumah tangga harus memiliki pesawat telepon, pesawat televisi, sepeda motor,

telepon seluler satu untuk setiap anggota keluarga, dan seterusnya. Tawaran barang-barang konsumtif semacam itu ditawarkan terus-menerus secara progresif—menjadikan masyarakat kita semakin hedonis—baik melalui media elektronik maupun media cetak, bahkan melalui baliho-baliho raksasa yang memenuhi ruang-ruang di seluruh penjuru kota kita.

Fenomena ekonomi pasar bebas memiliki paradigma yang lebih dahsyat lagi. Hanya negara berkembang yang memiliki etos kerja dan disiplin nasional yang tinggi dan terbukti mampu mengikuti kompetisi pasar bebas. Cina, Korea Selatan dan Taiwan, disusul oleh Malaysia, Vietnam dan India, terbukti telah berhasil menyeimbangkan kemampuan mereka dalam percaturan pasar bebas. Indonesia, sementara itu, hanya terus-menerus menempati posisi sebagai pasar terbuka yang potensial bagi produk asing, tanpa daya tanpa kreativitas dalam mempertahankan diri dan jati diri, kalah dalam setiap posisi tawar, menjadi pembeli dan pembeli hampir untuk setiap barang produksi, hanya menjadi penjual dan penjual untuk sumber alam kita yang tidak lama lagi mungkin juga akan bakal habis. Hanya beberapa waktu yang lalu, International Green Peace telah melaporkan bahwa “Indonesia adalah negara tercepat di dunia dalam penggundulan hutan belantaranya.”

Dua realitas yang kontradiktif tersebut di atas, yakni disatu pihak cita-cita kita untuk menciptakan masyarakat madani Indonesia 2020, serta di lain pihak, kenyataan perkembangan kriteria dan standar hidup yang kompetitif dan menuntut etos serta disiplin yang tinggi, merupakan dilema yang amat pelik bagi kita semua. Inilah masalah pertama (sosio-ekonomi) yang kita hadapi dalam percaturan globalisasi dewasa ini.

Masalah lain yang tidak kalah peliknya adalah percaturan global di bidang sosial politik. Pasca perang dingin, Amerika Serikat dan negara-negara Uni Eropa menjadi pemain-pemain yang menentukan geo-politik global. Sukses mereka dalam mengintimidasi negara-negara lainnya dapat kita lihat misalnya, Jepang menjadi negara yang tunduk dan patuh kepada keinginan Amerika Serikat.¹

1 Declan Hayes. 2001. *Japan, the Toothless Tiger*. (Boston: Tuttle Publishing. p.6).

Korea Utara dan Iran harus mematuhi proleferasi nuklir (Kyoto Pact) yang sepenuhnya dikontrol oleh Amerika. Uni Soviet pecah dan kembali menjadi Federasi Rusia dengan negara-negara bagian yang menyatakan berdaulat sendiri. Irak menjadi ajang perang saudara pasca Saddam Husein dijatuhkan dan dihukum mati. Kisah ini bisa diperpanjang hingga misalnya munculnya orang-orang berani seperti presiden Hugo Chaves yang menolak keberadaan IMF dan World Bank yang menurutnya memiliki andil menyengsarakan rakyat Venezuela.

Dalam situasi sosial politik global yang demikian itu, jelas Indonesia menjadi salah satu negara yang juga harus belajar menjadi “anak yang baik” bagi Amerika. Jika Philippines di bawah Marcos pernah dijuluki sebagai “*The Sun Shine of America*”, Indonesia selayaknya disebut “*The Moonlight of America*.” Kita pernah diboikot dalam hal akses untuk mendapatkan persenjataan militer dan harga mahal untuk menebus akses tersebut adalah keterbukaan tanpa syarat untuk menerima iklim politik ekonomi liberal dengan segala konsekuensinya. Salah satu konsekuensi itu adalah meningkatnya secara signifikan arus konsumerisme karena meningkatnya kriteria dan standar hidup masyarakat yang disebut madani. Konsekuensi ini memang tercipta dengan sendirinya karena prinsip-prinsip ekonomi liberal memang demikian adanya (*conditio sine qua non*).

Uraian singkat tersebut di atas menggambarkan sulitnya mencapai cita-cita menuju Indonesia 2020, masa yang ditargetkan untuk menciptakan masyarakat madani, masyarakat Indonesia yang sejahtera, tercukupi kebutuhan sandang, pangan dan papan beserta asesoris yang berderet-deret dan meningkat terus secara konsumtif seolah tiada habisnya dan tak terkejarkan oleh *income per capita* yang masih rendah.

Di tengah hiruk pikuk globalisasi yang menciptakan kondisi serba dilematis yang demikian itu, ramai dibicarakan orang tentang *local wisdom*, *local genius* dan *local entity* serta berbagai *locus* lainnya yang dinilai memiliki potensi untuk tindakan defensif agar jatidiri bangsa tidak ikut terjual habis bersama-sama habisnya *natural resources* yang sifatnya tidak dapat diperbarui (*un-renewal*).



Young Composers in Southeast Asia Competition & Festival 2011
(foto : Erie Setiawan)

Salah satu dan bagian paling penting dari unsur ketahanan nasional yang mampu menjunjung harkat martabat dan jatidiri bangsa ini adalah kesenian sebagai bagian dari budaya nusantara yang kita cintai ini. Kesenian memiliki ketiganya, baik aspek *local wisdom*, *local genius* maupun *local entity* yang kaya raya dan tidak akan pernah habis untuk dieksplorasi segenar apapun.

Problem Sosial Politik dan Kebudayaan Indonesia

Kebudayaan Indonesia masa kini adalah kebudayaan tumpang tindih, dalam pengertian bahwa kebudayaan asli kita ditumpangangi dan ditindih oleh kebudayaan asing yang modern, serba canggih dan serba cepat disertai standar dan kompetensi untuk menegaskan diskursus *survival of the fittest*. Maka matinya sebagian demi sebagian kebudayaan kita yang tak mampu *survive* seperti kita saksikan selama ini sudah jelas membuktikan hal itu.

Bukan hanya itu, yang lebih dikhawatirkan oleh banyak orang adalah kehilangan jatidiri bangsa, dimulai dari kehilangan jiwa Pancasila, diikuti oleh hilangnya nilai-nilai kesatuan dan persatuan yang kemudian akan berujung pada terancamnya keutuhan bangsa.²

Tanda-tanda ke arah itu sudah nampak dan sudah menyengsarakan banyak orang. Pergolakan sosial, perang suku dan meningkatnya angka kriminalitas di negeri tercinta ini. Angka pengangguran yang tinggi dan tingginya jumlah rakyat yang hidup di bawah garis kemiskinan adalah masalah berkepanjangan yang seolah tak pernah terpisahkan dari keinginan kita untuk menjadi modern.

Supermall dan hotel-hotel berbintang yang megah serta mobil-mobil mewah yang berseliweran di jalan-jalan yang semakin macet hanyalah mempertegas ironi sekaligus mempertegas keberadaan kaum papa yang terpinggirkan dan tak berdaya. Resah gelisah ironi semacam ini bisa ditulis berderet-deret, intinya adalah skeptisme yang ada di sebalik jargon-jargon politik semacam “Menuju Indonesia Sejahtera 2020”, “Nation Competitiveness Towards International Qualities”, dan berbagai *bluffing* lainnya.

Pertanyaan yang muncul adalah, apakah kita punya harapan? Jika harapan yang dimaksud adalah harapan untuk mencapai masyarakat madani 2020, nampaknya kita harus pesimistis dulu, sebab kita tidak memiliki etos yang mampu mengejar target masa depan yang terus bergerak tersebut. Bangsa kita adalah bangsa yang malas dan itu sudah terbukti. Kita bisa bertanya pada diri sendiri, apakah kita cukup bekerja keras?

Tetapi, jika harapan yang dimaksud adalah harapan untuk bertahan diri secara jatidiri dan budaya nasional kita, yakni kebanggaan atas kekayaan khasanah budaya dan kesenian kita, jawabannya bisa tegas: Ya! Dan ini merupakan satu-satunya harapan kita, setelah kita kalah dalam berbagai kompetisi global di bidang sains, teknologi, agro-industri, olahraga bulutangkis, dan sebagainya.

Khasanah budaya dan kesenian kita, meski sudah dieksplor dan dikaji banyak ahli dari mancanegara, masih tetap menunjukkan

2 Koento Wibisono. 2007. “Indonesia Terancam Kehilangan Jiwa Pancasila” dalam *Kompas*, Selasa, 31 Juli 2007.

sifatnya yang makin digdaya, adiluhung dan selalu terbuka untuk diperbaharui. Berbeda dengan khasanah kekayaan sumber alam kita yang sudah dieksplor dan banyak dicuri oleh pihak asing, akan cenderung habis dan tidak bersifat dapat diperbaharui lagi.

Dalam kejenuhan era global yang cenderung mengesampingkan nilai-nilai kemanusiaan diakibatkan oleh kompetisi global di berbagai bidang itu, kini semakin disadari arti pentingnya komunikasi yang lebih manusiawi, lebih terbuka dan saling menghargai. Di sinilah kesenian menjadi sangat penting guna meluruskan segala hal yang bersifat membekukan komunikasi, misalnya perihal kepentingan, kecurigaan, ketidakpuasan, ketidakpahaman, dan sebagainya.

Kesenian sebagai media diplomasi kebudayaan (*cultural diplomacy*) sudah pernah kita dengar gaungnya di Indonesia ketika didengungkan pertama kali oleh Mochtar Kusumaatmadja, Menteri Luar Negeri RI periode 1980an. Khususnya bagi Indonesia, sejak saat itu mulai digencarkan segala sesuatu yang berhubungan dengan diplomasi kebudayaan. Dimulai dengan berbagai program misi kebudayaan ke luar negeri dan diikuti dengan *boom* kebangkitan kembali kesenian tradisi kita. Sayangnya momentum ini tidak diikuti dengan program yang jelas, malahan ‘dibelokkan’ demi promosi pariwisata kebudayaan (atau wisata budaya), yang sayangnya juga, hingga kini program ini pun tidak diikuti dengan program yang jelas, sehingga akibatnya kita kalah sekian langkah dengan negeri jiran Malaysia, yang sudah dengan beraninya mengklaim dirinya sebagai “Truly Asia.”

Saya berani bertaruh bahwa Indonesialah sebenar-benarnya Asia, memiliki berbagai khasanah budaya dan kesenian adiluhung yang otentik, *genuine* dan atau original, meski disana-sini ada banyak elemen kreatif hasil persilangan budaya asing, tetapi tidak urung kreativitas semacam itu semakin memperkaya khasanah estetis kita.

Kita bisa mendengarkan sebuah contoh hasil kreativitas yang unik, berupa eksplorasi modus *slendro* Jawa pada gender, dipadukan dengan instrumen musik Barat, cello, menghasilkan perpaduan yang unik, yang mempertahankan keduanya, modus *slendro* dan tangganada diatonik. Sebuah kreativitas musikal yang sangat hati-hati, otentik dan berkualitas musikal yang tinggi. Karya musik yang dicontohkan ini

adalah *Gender dan Cello* karya Yuwono Arifin, dimainkan oleh Asep Hidayat pada Cello dan Yuwono Arifin pada Gender Jawa.

Eksperimen ini didasarkan pada kemungkinan yang bisa dicapai oleh instrumen gender Jawa yang asli, tanpa modifikasi *tuning*, untuk disejajarkan dengan kemampuan cello dalam fleksibilitas alur melodi yang melankoli. Musik, menurut Suzanne K. Langer, memiliki kemampuan untuk memperlihatkan keadaan perasaan manusia dengan mendalam dan penuh kebenaran, hal yang tidak dapat dipenuhi oleh bahasa verbal.³

Dengan itu berarti bahwa musik memiliki kekuatan komunikatif yang melebihi kemampuan yang dapat dicapai oleh bahasa verbal. Jika dialogi antar negara sudah mengalami *deadlock*, kebuntuan, maka dapat dipastikan musik mampu mencairkan kebuntuan tersebut. Tetapi tentu saja penyelesaian masalah tinggal tergantung niat baik manusia. Musik juga merupakan bahasa universal, karenanya mungkin juga memiliki kekuatan untuk mencairkan keadaan yang secara politis amat sangat tidak mungkin terjadi sekalipun.

Pengertian Diplomasi Kebudayaan

Sedikit demi sedikit kita sudah masuk ke dalam fungsi musik dalam diplomasi kebudayaan. Tetapi apakah sesungguhnya diplomasi kebudayaan? Diplomasi kebudayaan (*cultural diplomacy*) menurut catatan Wikipedia didefinisikan sebagai berikut:

Cultural diplomacy is a term used to describe the exchange of ideas, information, art, lifestyles, value systems, traditions, beliefs and other aspects of culture among “collectives” to foster mutual understanding.” (Milton C. Cummings Jr., seperti dikutip oleh Wikipedia).

Kutipan tersebut di atas menyiratkan arti pentingnya diplomasi demi mencapai peningkatan saling kesepahaman antara beberapa pihak dengan cara melakukan negosiasi. Negosiasi, meski kedengaran mudah diucapkan, amatlah sulit dilaksanakan, apalagi disepakati. Perang Irak adalah salah satu contoh dari sekian banyak dampak kebuntuan (*deadlock*) proses negosiasi.

3 Suzanne K. Langer. 1948. *Philosophy in a New Key*. (New York: Mentor Books. P. 191).

Sementara ini Amerika sedang menggalang diplomasi musik (*musical diplomacy*) dengan pihak Korea Utara, yakni dengan mengirimkan New York Symphony Orchestra bersama konduktornya Zubin Mehta, disertai pesanan khusus dari Bush agar orkestra itu memainkan “The New World Symphony”, yakni Simfoni no. 9 karya Antonin Dvorak yang menjadi kegemaran Presiden Kim Yong Il. Peristiwa ini, yang digelar di Pyong Yang pada bulan Mei 2008, akan menjadi contoh bagaimana musik bisa berfungsi di dalam diplomasi kebudayaan.

Cultural diplomacy seringkali juga diartikan sebagai negosiasi dengan menggunakan “*soft power*” (silaturahmi, kunjungan resmi kenegaraan, pertukaran kebudayaan, kesenian, dll.) sebagai lawan kata dari “*hard power*” yakni penggunaan senjata militer, intimidasi, bom bunuh diri, dsb. Negosiasi yang pertama bertujuan meniadakan sama sekali korban kematian manusia, sedangkan yang kedua memang bertujuan untuk pernyataan perang dan pembunuhan manusia demi pencapaian misi politik yang satu dan demi mempertahankan misi politik yang lainnya. Diplomasi dan negosiasi dengan demikian sebenarnya bermakna baik jika tercapai *mutual understanding* dari berbagai pihak yang bernegosiasi.

Kedatangan pangeran muda Akishino dari kekaisaran Jepang ke Indonesia Januari 2008 ini adalah untuk bernegosiasi dalam rangka peningkatan hubungan diplomatik Indonesia-Jepang yang sudah terjalin selama 50 tahun. Hubungan diplomatik dengan bekas penjajah yang menyisakan masalah pelik dan sensitif seperti *Jugun Ianfu* yang berlarut-larut belum mendapatkan penyelesaian yang melegakan.

Jika dibanding dengan negara-negara bekas jajahan Jepang lainnya seperti Taiwan dan Korea Selatan, kita kalah dalam berdiplomasi sehingga proses alih teknologi yang dijanjikan Jepang pada tahun 1970an (yang didemo mahasiswa kita dan dikenal dengan sebutan peristiwa Malari), tidak pernah terwujud hingga kini.

Mobil-mobil buatan Jepang bersliweran memadati jalan-jalan raya kita, tetapi sejak tahun 1970an hingga kini, kita hanya mampu mengadopsi teknologi *assembling* dan bukannya *manufacturing*. Sedangkan Taiwan dan Korea Selatan lebih mampu bernegosiasi

sehingga proses alih teknologi dapat mereka minta dari Jepang dan ke dua negara tersebut sekarang telah berhasil mencapai peringkat sebagai negara industri. Sementara itu, kita ini sudah terlanjur meninggalkan sifat sebagai negara agraris dengan taruhan harus mengimpor sembako dari Vietnam, Thailand dsb., tetapi cita-cita kita untuk menjadi negara industri tidak pernah kesampaian. Kita hanya mendapat masalah yang sifatnya akumulatif dari industrialisasi, salah satunya adalah masalah urbanisasi dengan akibat menumpuknya orang-orang miskin di kota-kota besar (Baca: Paulo Freire/Y.B. Mangunwijaya. 2004. *Pendidikan Berbasis Realitas Sosial*, Firdaus M.Yunus/penerjemah (Yogyakarta: Logung Pustaka).

Meski SBY dan Akishino bermain angklung bersama-sama (“Angklung Diplomacy” demikian menurut catatan The Jakarta Post, Jan 21, 2008), kita masih meragukan apakah kali ini kita mampu mengambil *benefit* yang lebih besar dari hubungan diplomatik ini selanjutnya. Menilik perkembangan dalam negeri selama 50 tahun ini pun, kita patut pesimistis terhadap kemampuan kita untuk bernegosiasi hingga sekarang ini. Kita masih lemah dalam hal itu dan kesenian kita dimanfaatkan sebatas hanya untuk promosi pariwisata, tidak pernah untuk secara progresif dimanfaatkan untuk kepentingan diplomasi kebudayaan.

Jepang memang salah satu negara investor yang penting buat kita, tetapi harga yang harus kita bayar juga amat mahal, pasti lebih mahal dari investasi yang mereka tanam tiap tahun, yang bocor tiap tahun, akhirnya yang manfaatnya kurang berpihak bagi rakyat banyak.

Ini adalah salah satu cerita dari pengalaman ketika saya kuliah di Jepang selama 7 tahun (hanya 4 tahun mendapat beasiswa dan 3 tahun selebihnya harus kuliah sambil kerja). Dalam kesempatan *study tour* ke berbagai kota di Jepang, melewati hutan dan gunung dan pemandangan alam yang asri sungguh amat indah. Mengamati kuil-kuil dan banyaknya rumah-rumah Jepang yang terbuat dari kayu besar-besar dan panjang-panjang, sungguh terbayang berapa puluh tahun harus menunggu hingga sebuah pohon bisa menjadi kayu sebesar itu. Tetapi ketika saya tanyakan kepada seorang kawan, jawabnya sungguh mengejutkan: “Hutan-hutan kami utuh, asri, karena kami mendapatkan kayu-kayu ini dari negeri anda!”

Ketika saya duduk di bangku SMA di Tulungagung, sesekali kami para siswa melakukan kegiatan pendakian gunung di wilayah selatan. Waktu itu gunung marmer di wilayah Wajak (ingat Homo Wajakensis?) masih megah, hutan masih sangat lebat, monyet-monyet hitam bergelantungan di pohon, di atas kepala kami. Itu semua kini tinggal cerita yang bagi anak-anak muda sudah tidak digubris pula. Gunung marmer itu sudah habis, tinggal kapurnya saja. Hutan belantara itu sudah musnah berikut monyet-monyet hitam yang riuh-rendah itu. Jadi kisah *illegal logging* itu tidak hanya terjadi di Sumatra, Kalimantan, Papua, dll., tapi juga di jajaran wilayah Selatan Jawa, antara Pacitan hingga ke Blitar Selatan.

Penggundulan belantara kita, selain karena kerakusan orang-orang kita, sebagian juga karena dampak konsesi permainan segelintir penguasa. Bukan hanya belantara kita, gunung marmer, gunung emas di Papua, batubara di Bangka Belitung, minyak mentah di berbagai wilayah kita, semuanya kita jual kepada pihak asing (baca: Amerika dan Jepang), sebagai imbalan atas kesepakatan pengucuran kredit dari pihak asing. Di sini jelas terlihat betapa kita kalah dalam bernegosiasi dengan mereka, atau mungkin benar dugaan banyak orang bahwa Soeharto (sekarang sudah almarhum) dan kroni-kroninya memang telah menjual negara ini (*natural resources* kita) kepada pihak asing, hanya demi keuntungan mereka sendiri dan menyengsarakan rakyat kita hingga kini, karena sebagian besar rupiah kita harus disetor untuk pengembalian kredit berjangka panjang itu.

Setelah belantara kita gundul, muncul masalah dunia karena pemanasan global (*global warming*) yang menyebabkan cairnya es di kutub utara dapat mengancam tenggelamnya beberapa wilayah pantai. Indonesia kena dampaknya sebagai negara yang disalahkan karena tidak becus mengurus pelestarian hutan tropis kita yang memiliki potensi mampu mereduksi karbon dioksida di udara hingga 75%.

Perserikatan Bangsa-Bangsa membuat komisi khusus untuk membahas issue *global warming* ini di Bali beberapa waktu yang lalu, tapi kita kurang yakin apakah kita sudah berhasil memetik buah sebanyak-banyaknya dari konggres yang dihadiri utusan dari 190 negara di seluruh dunia itu. Jangan-jangan kita juga tidak berhasil

melakukan negosiasi untuk mengajak peran serta aktif seluruh peserta konggres dalam rangka revitalisasi hutan tropis kita yang terbesar kedua setelah Amazon itu.

Issue tentang kembali ke alam (*back to nature*) sudah didengungkan oleh para *environmentalist* dan para seniman sejak tahun 1960an. The Beatles pernah mengajak orang berimajinasi seandainya saja tidak ada pemerintahan di atas bumi ini, pasti tidak akan ada peperangan (“Imagine”), jika kebrutalan umat manusia sudah tidak dapat ditolerir lagi, maka marilah kita melarikan diri ke dunia bawah laut (“Yellow Submarine”), kita adalah anak alam dan harus memelihara alam dengan sebaik-baiknya (“The Son of Nature”).

Fungsi Musik dalam Diplomasi Kebudayaan

Menurut Deryck Cook, musik adalah bahasa emosi yang bersifat keduanya, *genuine* dan yang *formulae attached* (terbentuk) oleh kebiasaan seperti ketika mendengarkan lagu-lagu missa, opera, nyanyian-nyanyian, yang memunculkan berbagai kondisi tertentu ketika kita mendengarkannya.⁴ Jika demikian halnya, dapat kita buat semacam generalisasi, bahwa setiap musik merupakan bahasa emosi. Gamelan Jawa klasik memiliki makna adiluhung sebagaimana gamelan Bali klasik dan Sunda klasik. Musik merupakan pengejawantahan sublimasi nilai-nilai yang sifatnya komunikatif: nilai tertentu untuk kalangan tertentu, bermakna hanya dalam pengertian-pengertian tertentu, misalnya bahasa verbal syairnya yang menarik, atau melodinya yang sederhana dan menyentuh, dsb.

Bahasa emosi yang sifatnya *genuine* dan *formulae attached* inilah yang membedakan bahasa musik dengan bahasa verbal pada umumnya. Bahkan ada yang menyebutkan bahwa musik adalah bahasa universal, semacam bahasa “*utopia Esperanto*”, yakni *utopi* untuk menciptakan bahasa persatuan bagi segenap manusia. Karena kekuatan intrinsik yang luar biasa inilah musik sering dipilih sebagai media alternatif untuk menjembatani komunikasi agar menjadi lebih bersifat manusiawi.

4 Deryck Cook, 1989. *The Language of Music*. (Oxford: Clarendon Paperbacks. p. 25).

Bush, misalnya, sudah tak henti-hentinya mengecam Korea Utara yang akan membuat bom nuklir dan diarahkan ke Amerika. Habis sudah kata-kata untuk mengecam, tetapi Korea Utara tak bergeming, kini teknologi nuklir sudah dikuasainya dan sudah berhasil melakukan uji-coba peledakan bom nuklirnya dengan berhasil pula. Kini Bush ingin mengirim pesan yang lebih manusiawi kepada Kim Jong II dengan mengirimkan New York Philharmonic Orchestra, seolah seperti ingin mengingatkan Kim bahwa keindahan musikal seperti ini tidak akan ada lagi jika Anda meledakkan bom nuklir yang memiliki daya bunuh jutaan orang secara instan itu.

Dalam contoh itu, musik berfungsi untuk pendekatan *soft power* dalam diplomasi kebudayaan. Keindahan musikal mampu menyentuh hati dan memengaruhi orang dalam mengambil keputusan. Deryck Cook dalam bukunya itu menerangkan bahwa kemungkinan itu terjadi karena orang terpengaruh oleh obyek fisik yang diperdengarkan melalui musik. Obyek fisik itu bisa berwujud imitasi langsung (*direct imitation*), yakni bunyi alam yang secara langsung ditirukan oleh alat musik, misalnya suara nyanyian burung, suling gembala, dll. Tetapi sebaliknya, juga boleh jadi bewujud imitasi relatif (*approximate imitation*) karena menirukan bunyi yang sifatnya *indefinitive* (tak pasti ketinggian intensitas nadanya), seperti bunyi halilintar, dahan-dahan pohon yang patah, gemerisik dedaunan, dll.

Lebih dari itu, musik juga memiliki kemampuan untuk merepresentasikan simbol (*symbolization*) atas obyek visual yang murni secara artifisial, misalnya bunyi yang menggambarkan langit mendung, suasana pegunungan, hutan belantara yang gelap, dsb. Komposer Hungaria bernama Antonin Dvorak (1841-1904) dengan cerdiknyanya membuat *tone-painting* semacam itu dalam simfoninya yang diberi judul “The New World Symphony.”

Beethoven (1770-1827) dikenal sebagai komponis yang memiliki visi politik dan humanisme yang tinggi. Banyak orang sudah tahu cerita di sebalik lahirnya Simfoni Nr. 3 “Eroica”, yakni sebuah karya yang semula didedikasikan untuk Napoleon Bonaparte, tokoh Revolusi Perancis yang semula dielu-elukan sebagai pahlawan yang membebaskan manusia dari kekuasaan tiran. Tetapi seketika Napoleon mendeklarasikan dirinya sendiri sebagai kaisar baru yang berkuasa di

Eropa, seketika itu pula Beethoven merobek halaman judulnya dan menggantikan dedikasinya untuk semua pahlawan di atas bumi yang berjuang untuk kemanusiaan (“Eroica”).

Karya terbesar sepanjang zaman bagi Beethoven adalah Simfoni No. 9, “The Choral Symphony” yang bagian akhirnya mengajak orang untuk menyerukan kebersamaan dan persaudaraan (*brotherhood*). Karya-karya lainnya yang berbau politis adalah “Egmont” Overture, “Köning Stephan”, “Die Ruinen von Athen”, dan karyanya yang bersifat utopia estetis, yakni “Des Geschöpfe des Prometheus.” Pendek kata, nilai-nilai etik dan musik saling menopang di dalam karya-karya Beethoven, sebuah keasyikan untuk mendalami dan memahaminya sebagai sebuah bahasa musik dan bahasa kemanusiaan yang universal.⁵

Tentu saja masih ada banyak karya para maestro dunia yang memiliki nilai-nilai etik dan estetis dan mengagungkan nilai-nilai kemanusiaan. Di tanah air tercinta ini, kita memiliki juga karya-karya besar yang mengagungkan nilai-nilai dan keselarasan hubungan antar manusia dengan manusia, manusia dengan alam dan manusia dengan Sang Pencipta.

Diplomasi kebudayaan dewasa ini menjadi lebih penting didengungkan kembali setelah berakhirnya era perang dingin dan datangnya era globalisasi yang membawa serta berbagai-bagai masalah sosial politik seperti keharusan setiap negara untuk mendukung organisasi perdagangan dunia (*World Trade Organization*) yang menghendaki tersedianya pasar bebas di seluruh dunia.⁶ Aneh bahwa kredit *property* yang macet di Amerika dewasa ini juga memengaruhi krisis ekonomi di seluruh dunia. Tidak hanya Indonesia, Jepang yang semula memberi subsidi cukup tinggi untuk sektor pendidikan dengan serta merta sejak tahun yang lalu mulai dengan program privatisasi, menyebabkan setiap universitas negeri harus mengadakan program efisiensi yang menyebabkan banyak pemutusan hubungan kerja baik dengan pegawai tetap maupun pegawai kontraknya. Ribuan orang sertamerta menjadi pengangguran.

5 Stephen Rumph. 2007. “Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works.” dalam *Journal California Studies in 19th Century Music*. Vol.14. (California: The University of California Press). (Introduction).

6 Harvey B. Feigenbaum. 2000. “Globalization and Cultural Diplomacy” dalam *Art, Culture & the National Agenda*, Issue Paper of the Center for Arts and Culture, The George Washington University, Spring.

Tetapi saya kira bukan dengan alasan itu bahwa Indonesia makin terpuruk, bukan pula karena bencana alam gempa bumi dan banjir yang dapat disalahkan, namun karena kita tidak memiliki agenda yang jelas atas apa yang menjadi target hubungan luar negeri kita dan bagaimana kita menjalin diplomasi untuk mencapai target kita itu. Kita memiliki kesenian adiluhung dan memiliki nilai-nilai universal yang sudah diakui dunia. Gamelan misalnya, sudah mendunia dan menjadi antusiasme bagi banyak cendekiawan yang ingin mempelajarinya. Namun, karena kita tidak memiliki target dan agenda hubungan dengan luar negeri yang jelas, maka kita tidak pernah memanfaatkan kesenian/musik kita untuk kepentingan diplomasi kita.

Lawatan ke luar negeri beberapa kelompok kesenian kita selama ini tidak lebih hanya untuk kepentingan pameran atau promosi wisata belaka. Belum pernah terdengar bahwa hal itu dilakukan untuk kepentingan negosiasi yang ditujukan demi tercapainya posisi tawar bagi kepentingan politik maupun ekonomi bagi kemaslahatan bangsa kita. Setidaknya hal ini dapat kita lihat dari kenyataan sehari-hari, betapa pemerintah kita tidak sungguh-sungguh menaruh dan atau menempatkan kesenian sebagai faktor yang penting di dalam kehidupan sehari-hari kita. “*Boro-boro ngurusin kesenian, ngurusin banjir aja kagak bisa!*”, demikian seloroh seorang kawan yang lagi masgul.

Kebudayaan (Musik) Indonesia dalam Diplomasi Kebudayaan Dunia

Indonesia sesungguhnya adalah negara yang besar, memiliki ribuan pulau, hutan tropis terluas setelah Amazon, berbagai-bagai kekayaan alam yang melimpah, ratusan ragam bahasa dialek, multi etnik dan *multi culture*, yang semuanya ini dapat dijadikan modal dasar bagi mesin penggerak kebersamaan menuju terciptanya bangsa Indonesia yang berdaulat, bersatu menuju masyarakat yang adil sejahtera.

Pendiri negara ini—yang diilhami oleh ide “Pan-Nusantara” dari Sang Mahapatih Gajahmada: “*Lamun huwus kalah Nusantara, isun amukti palapa. Lamun huwus kalah Ring Gurun, Ring Seram, Ring*

*Tanjungpura, Ring Haru, Ring Pahang, Dempo, Bali, Sunda, Palembang, Tumasik, samana isun amukti palapa*⁷—sudah membuktikan keberanian mereka dan berhasil mengantarkan kita ke gerbang pintu kemerdekaan. Kini, delapan abad setelah Gajahmada, seabad setelah kebangkitan nasional kita, 62 tahun setelah kemerdekaan kita, kiranya saatnya untuk menggalang kebersamaan kembali menuju Indonesia yang berdaulat, bersatu menuju masyarakat yang adil sejahtera.

Tetapi, kekalahan demi kekalahan kita dalam berdiplomasi, menyebabkan kita makin terpuruk, karena harga mahal yang harus kita bayar demi koneksitas utang untuk pembangunan adalah keharusan menanda-tangani konsesi untuk melepaskan hak pengelolaan sumberdaya alam kita kepada pihak-pihak *Multi National Corporation* (MNC). Kontrak konsesi yang sifatnya *multi years* itu sangat membunuh kita secara pelan-pelan, kita jadi tidak berdaulat atas kekayaan negeri kita sendiri. Kita tidak lagi bisa menjadi negara agraris; setelah impor buah-buahan, beras dan sayuran, makanan rakyat kita seperti tempe sekalipun harus kita impor kedelainya. Kata menteri pertanian kita, impor kedelai untuk menekan harga kedelai lokal, nah inilah aroganisme yang menindas petani kita, dilakukan oleh penguasa kita sendiri. Jadi, gaung suara perkasa seperti “*Lamun huwus kalah Nusantara...!*” dan “*Rawe-rawe rantas, malang-malang putung!*” serta “*Holobis ..kuntul baris!*”, dan semacamnya itu sudah tidak relevan lagi.

Apakah kita masih punya harapan setelah carut-marut sedemikian rupa seperti sekarang ini? Tentu, karena kita masih berdaulat atas kesenian kita, maka kesenian adalah yang tersisa dari kita untuk modal semangat berdaulat atas negeri tercinta ini. Caranya? Dengan mengkombinasikan keindahan, keadiluhungan kesenian kita dengan kecerdikan diplomasi kita demi keuntungan dipihak kita. “Jangan kita jual lagi negeri ini kepada asing”, demikian seloroh nenek tetangga sebelah yang melihat seorang pejabat tinggi kita menjual pasir untuk mengurug pantai di Singapura. Seloroh yang masuk akal.

Karena, jika nantinya terjadi (fenomenanya sudah ada) bahwa kesenian kita pun harus tunduk terhadap hukum industri dan

7 Ageng Pangestu Rama. 2007. *Kebudayaan Jawa: Ragam Kehidupan Kraton dan Masyarakat di Jawa 1222-1998*. (Yogyakarta: Cahaya Ningrat. pp. 101-2).

hukum pasar, maka satu demi satu kesenian kita akan punah karena ketidakmampuan bertahan atas hukum industri dan hukum pasar yang sifatnya massif itu. “Budaya massa adalah budaya populer, yang diproduksi untuk pasar massal. Pertumbuhan budaya ini berarti memberi ruang yang makin sempit bagi segala jenis kebudayaan yang tidak dapat menghasilkan uang.”⁸

Maka dari itu kita tidak boleh memandang remeh kesenian. Sekarang dan ke depan kesenian akan menjadi elemen yang amat sangat penting bagi penemuan kembali jatidiri bangsa ini di tengah-tengah pergaulan dunia ini. Jepang yang sudah sukses di bidang ekonomi dan invensi teknologi menyadari bahwa memetri kesenian tradisi mereka adalah sebuah keharusan untuk tetap menjadi bangsa Jepang yang otentik. Kini mereka sudah punya segalanya, kejayaan ekonomi dan penemuan teknologi yang terus-menerus, diimbangi dengan shintoisme dan berbagai ragam budaya dan kesenian Jepang yang bersifat *genuine* dan memberi karakter Jepang yang berbeda meski wajah kota dan metropolisnya sangat Barat.

Para cendekiawan dan budayawan kita juga sepakat tentang pentingnya menjaga budaya dan kesenian nasional sebagai elemen yang penting dalam konstelasi kebudayaan nasional kita. Diktum ke 5 dari Konggres Kebudayaan Indonesia 1954 berbunyi demikian: “Untuk menjamin pertumbuhan kebudayaan yang harmonis sesuai dengan maksud dan tujuan pendidikan kebudayaan ... haruslah diadakan sistem pendidikan sehingga **pendidikan kesenian** dan **pandangan hidup** (penebalan dari penulis) mendapat tempat yang semestinya di samping ilmu pengetahuan dan kecakapan.”⁹

Yang amat mengesankan dari cuplikan di atas adalah mengenai kesadaran akan pentingnya sistem pendidikan yang memasukkan pendidikan kesenian dan pandangan hidup sebagai sebuah kesatuan. Hal itu berarti bahwa sesungguhnya sejak itu (1954), kesenian sudah dianggap elemen yang amat penting di dalam pendidikan kita, bahkan disatukan dengan pendidikan tentang pandangan hidup (*way of life*). Jika demikian halnya, maka sesungguhnya juga sudah

8 Dominic Strinati. 2007. *Popular Culture: Pengantar Menuju Teori Budaya Populer*. St. Sunardi (penerjemah). (Yogyakarta: Penerbit Jejak. p.12).

9 Nunus Supardi. 2007. *Konggres Kebudayaan (1918-2003)*. (Yogyakarta: Penerbit Ombak. p.187).

sejak awal disadari, bahwa kesenian memiliki nilai-nilai yang utama dalam pembangunan bangsa ini menuju terciptanya masyarakat yang berdaulat adil dan makmur itu.

Introspeksi yang dapat kita buat adalah, sekarang adalah saat yang tepat bagi kita untuk merumuskan bagaimanakah kesenian dan pandangan hidup kita itu kita manfaatkan bagi kemaslahatan bangsa tercinta ini melalui kegiatan diplomasi kebudayaan dengan dunia luar yang berdasarkan prinsip pandangan hidup bangsa Indonesia, yakni Pancasila!

Kepustakaan

- Cook, Deryck. 1989. *The Language of Music*, (Oxford: Clarendon Paperbacks).
- Feigenbaum, Harvey B. 2000. "Globalization and Cultural Diplomacy" dalam *Art, Culture & the National Agenda*, Issue Paper of the Center for Arts and Culture, (Washington DC: The George Washington University). Spring.
- Hayes, Declan. 2001. *Japan, the Toothless Tiger*. (Boston: Tuttle Publishing).
- Langer, Suzanne K. 1948. *Philosophy in a New Key*. (New York: Mentor Books).
- Rama, Ageng Pangestu. 2007. *Kebudayaan Jawa: Ragam Kehidupan Kraton dan Masyarakat di Jawa 1222-1998*. (Yogyakarta: Cahaya Ningrat).
- Stephen Rumph. 2007. "Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works." dalam *Journal California Studies in 19th Century Music*. Vol.14. (Los Angeles: The University of California Press). (Introduction).
- Strinati, Dominic. 2007. *Popular Culture: Pengantar Menuju Teori Budaya Populer*. St. Sunardi (penerjemah). (Yogyakarta: Penerbit Jejak).
- Supardi, Nunus. 2007. *Konggres Kebudayaan (1918-2003)*. (Yogyakarta: Penerbit Ombak).
- Wibisono, Koento. 2007. "Indonesia Terancam Kehilangan Jiwa Pancasila" dalam *Kompas*, Selasa, 31 Juli 2007.

Pengaruh Musik Bali Terhadap Musik Banyuwangi

Triyono Bramantyo dan I Wayan Senen

Sekilas tentang Sejarah Bali

Diperkirakan, pulau Bali sudah dihuni oleh emigran dari Cina semenjak Zaman Batu, sekitar tahun 2500 SM. Sistem irigasi dan budaya tanam padi yang ada hingga sekarang ini adalah salah satu bukti itu. Tetapi sesungguhnya, hingga awal-awal abad permulaan, sejarah Bali sedikit kabur, meski telah ada penemuan-penemuan artefak yang menunjukkan telah adanya agama Budha sejak tahun 500. Seorang penjelajah Cina bernama Yi-Tsing (I Ching) mengunjungi Bali pada tahun 670 dan mencatat bahwa di sana sudah ada agama Budha dan pengikut-pengikutnya.¹

Masuk akal jika Budhisme sudah ada di Jawa dan Bali pada masa itu karena kejayaan Sriwijaya telah berkembang hingga abad ke 14an.

¹ Amanda Miron. 2001. *History of Bali*. University of Hawaii Press. 10-3.

Ini pula yang menandai diseminasi bahasa Melayu hampir ke seluruh wilayah Indonesia dan Malaysia yang sekarang. Keemasan periode Buddhisme ini ditandai dengan berdirinya candi Borobudur pada abad ke 8, sejarah yang sangat monumental ketika itu. Momentum yang hampir bersamaan dengan perkembangan agama Hindu, terutama di Jawa, yang juga ditandai secara monumental dengan didirikannya candi Prambanan. Dua momentum historis inilah yang melatarbelakangi budaya Jawa dan Bali khususnya, Indonesia atau Nusantara pada umumnya. Termasuk tentu saja sejarah seni pertunjukan di Indonesia, dengan bentuk monumental historisnya berupa kehadiran dan perkembangan alat musik gamelan dan seni karawitan yang berjaya hingga hari ini.

Jika kita kembali ke fokus tentang sekilas sejarah Bali, kita akan mencatat pengaruh Jawa dan agama Hindu yang berpuncak pada sekitar abad ke 11. Ketika ayah Pangeran Airlangga meninggal pada tahun 1011, dia hijrah ke Jawa Timur, mempersatukannya dengan Bali dan menunjuk adiknya, Anak Wungsu untuk memegang kendali kekuasaan. Pada periode ini, banyak hal-hal yang bersifat politis dan juga ide-ide kesenian yang mulai berkembang. Bahasa Kawi menjadi pilihan yang digunakan oleh para aristokrat di Bali masa itu. Sepeninggal Airlangga, Bali masih menjadi wilayah otonom hingga tahun 1284, yakni ketika raja Kertanegara melumpuhkan Bali dan menguasainya. Bali kembali menjadi wilayah bebas pada tahun 1292 saat Kertanegara terbunuh. Tetapi pada tahun 1243 Bali kembali jatuh ke penguasa Jawa, yakni oleh kekuasaan Majapahit dengan tokoh utama sang mahapatih Gajah Mada.²

Sejarah mencatat bahwa sepeninggal Gajah Mada, tidak ada seorangpun penerusnya yang sekaliber dia. Berangsur-angsur pula kekuasaan kerajaan Majapahit yang meliputi seluruh wilayah Nusantara mulai menyatakan sebagai kerajaan-kerajaan otonom, sebuah fenomena yang bisa kita bandingkan dengan masa kini, ketika daerah-daerah telah menjadi otonom, tetapi pemerintahan pusat masih ada di Jawa, yakni di Jakarta.

Keruntuhan Majapahit menyebabkan terjadinya imigrasi besar-besaran warganya yang mengungsi ke Bali dengan membawa serta

² Amanda Miron. *Ibid*.

seni budaya dan seni tari yang makin berkembang pesat di Bali semasa pemerintahan Dalem Batur Enggong (1460-1550). *Bale Pagambuhan* dan *Bale Pegongan* yang ada di setiap puri masa itu adalah bukti perhatian Dalem Batur Enggong terhadap seni pertunjukan.³

Pada masa-masa berikutnya, meski mendapat penetrasi dari para penjajah asing sebagaimana terjadi di seluruh Nusantara, Bali hingga kini masih mempertahankan budaya dan seni pertunjukan yang bernuansa Hindu Bali yang karakteristik, berbeda dengan Hindu di India dan sebagainya. Karakteristik Hindu Bali yang menopang kehidupan budaya dan seni pertunjukan yang hingga kini terkenal di seluruh dunia, hingga Bali mendapat julukan '*the last paradise*' dan lebih terkenal dibanding nama Indonesia sendiri.

Sekilas tentang Sejarah Banyuwangi

Salah satu fenomena lainnya setelah keruntuhan hegemoni kerajaan Majapahit atas Nusantara adalah munculnya kerajaan otonom di Blambangan, sebelah selatan Banyuwangi yang sekarang. Kerajaan ini bercorak Hindu-India terakhir di Jawa. Sebelum menjadi wilayah otonom, kerajaan Blambangan termasuk wilayah kerajaan Bali.

Orang-orang Osing (penduduk asli Banyuwangi), adalah juga imigran dari Majapahit ketika penetrasi kerajaan-kerajaan Islam mulai berpengaruh besar di Nusantara ketika kejayaan Majapahit mulai melemah. Tidak heran jika mereka ini juga mewarisi kesenian yang sama uniknya dengan orang-orang Bali ketika sama-sama masih di bawah pengaruh Majapahit.

Kerajaan Blambangan memiliki area kekuasaan hingga ke wilayah Tengger, tidak heran hingga sekarang masyarakat Tengger masih mempertahankan agama Hindu, meski karakteristik Hinduismenya berbeda dengan masyarakat Bali dan Banyuwangi, karena Hinduisme masyarakat Tengger lebih tepat disebut sebagai warisan terakhir yang original dari karakteristik Hindu Jawa.

Kerajaan Blambangan berjaya hingga tahun 1743, hal ini menyebabkan mereka mampu mempertahankan budaya mereka,

3 Pemda Tingkat I Bali, 1986. "Sejarah Bali. Proyek Penyusunan Sejarah Bali." 145-148.

termasuk bahasa mereka, bahasa Osing, yang sama sekali berbeda dengan bahasa Jawa. Jadi dapat dipastikan, mereka telah berjaya selama duaratus tahun mempertahankan wilayahnya sebagai wilayah otonom, meski akhirnya jatuh ke hegemoni kerajaan Mataram yang *diback-up* oleh penjajah Belanda. Meski demikian, tidak sertamerta mereka menjadi Islam, terbukti hingga kini, masih banyak pura-pura Hindu yang dibangun berdekatan dengan masjid-masjid. Sebuah pemandangan karakteristik Banyuwangi yang keseniannya juga memiliki karakteristik Bali – Jawa, Hindu – Islam, dan berbagai bahasa yang bercampur menjadi karakteristik bahasa Osing.⁴

Karakteristik Musik Bali

Bali adalah salah satu pusat perkembangan gamelan yang sangat penting di Indonesia. Karakteristik musikal Bali demikian terkenal di seluruh dunia, sehingga sekali mendengarkan umumnya orang bisa menebak bahwa ini adalah musik Bali. Bali memiliki gaya dan teknik tersendiri, termasuk Kecak, misalnya, yang merupakan bentuk pertunjukan teatral menirukan bunyi kera.⁵

Musik Bali dapat dibandingkan dengan musik Jawa, terutama pada era sebelum Islam (*Pre-Islamic*). Gamelan Bali ada beberapa macam, beberapa yang terkenal akan dibahas dalam tulisan ini. Untuk menyebut beberapa jenis yang ada, misalnya gamelan Jegog (yang sekarang memperoleh perhatian khusus di Jepang, dipergunakan untuk pengkajian terapi musik), gamelan Gong Gedhe, gamelan Gambang, gamelan Selonding, gamelan Semar Pegulingan, serta musik untuk keperluan kremasi seperti musik Angklung dan musik untuk prosesi seperti gamelan Bebonangan. Beberapa gamelan yang lebih modern perkembangannya adalah Gong Kebyar, yang pengaruhnya kepada musik Banyuwangi akan dibahas secara khusus dalam tulisan ini.

Dibanding musik gamelan Jawa, gamelan Bali lebih bersifat keras, berpindah-pindah intensitas dan lebih progresif, tidak jauh berbeda

4 Disarikan dari "Diverse Indonesia: The Osing People of east Java." Baca lebih lanjut dari <http://www.baliblog.com/06-04/diverse-indonesia-the-osing-people-of-east-java.html>.

5 Michael Tanzer. 2006. "An Introduction to Balinese Music." Di baca dari <http://gsj.org/library> display doc.

dengan musik *rock progressive* yang berkembang di dunia musik populer era tahun 1970an hingga kini.

Gamelan Bali juga menampilkan lebih banyak ornamentasi, dapat kita bandingkan dengan musik Barat era jaman Barok yang bersifat suka berpindah-pindah intensitasnya meliputi *forte* (keras) dan *piano* (lembut) serta kaya dengan ornamentasi nada seperti tremolo, *rhythmic* dan *melodic filler* yang banyak, termasuk improvisasi seperti dalam permainan fuga.

Berikut ini diuraikan secara singkat beberapa contoh karakteristik musik Bali agar kita memperoleh gambaran yang lebih apresiatif tentang berbagai genre tersebut ini. Namun perlu diingatkan bahwa deskripsi ini merupakan kajian *personal impression*, atau lebih tepatnya *personal appreciation*, dengan deskripsi yang (sejak awal tulisan ini memang) bergaya sedikit *prosaic*.

• Gamelan Gong Kebyar

Gamelan gong kebyar adalah salah satu gaya atau genre modern dari musik gamelan Bali. Kata ‘kebyar’ berarti ‘proses mengembangkan’ dan menunjukkan perubahan yang eksplosif dalam tempo dan intensitas suara yang menandai karakteristik gaya musik ini.

Kekuatan instrumental yang utama pada orkestra gong kebyar adalah serangkaian alat-alat metalofon. Secara tipikal alat-alat tersebut meliputi 4 buah pemade dan 4 buah kuntulan—secara kolektif mereka disebut gangsa—yang memainkan bagian-bagian musikal yang sangat rumit secara ritmik. Terdapat juga 1 atau 2 ugal yang memainkan versi ornamental melodi utama yang disebut pokok. Metalofon lainnya yang memiliki nada-nada lebih rendah yaitu jublag, jegogan dan kadang-kadang disertai penyacah yang memainkan versi yang lebih abstrak dari melodinya. Semua alat-alat metalofon ini dimainkan secara berpasangan, setiap pasangan ditala (*tuned*) sedikit berbeda. Hal inilah yang menimbulkan efek *beat* (pukulan) yang mengombak dan menciptakan nuansa cemerlang dengan hentakan-hentakan yang mengesankan.

Instrumen lainnya yang terdapat dalam orkestra gong kebyar adalah reong, serangkaian 12 buah gong genta, ketuk yang mirip

reyong tetapi lebih besar dan beberapa gong yang memberi tanda-tanda khusus dalam kalimat musik secara struktural, kendang yang mengontrol tempo dan memperkuat irama, ceng-ceng yaitu simbal tangan yang dimainkan secara cepat, bersifat merangsang seirama dengan reong, suling yang memainkan improvisasi melodi utama, pokok, dan kadang-kadang dilengkapi dengan rebab yang bermain bersama-sama dengan suling juga secara improvisasi.

Musik gong kebyar didasarkan pada modus lima nada yang disebut pelog selisir (bernada 1,2,3,5 dan 6 dari modus pelog bernada 7) dan ditandai dengan bunyi yang sangat brilliant, penuh sinkopasi, terdapat banyak perubahan secara mendadak sontak ataupun secara berangsur-angsur dalam warna bunyinya, dinamikanya, tempo dan artikulasinya serta kontrapungtal melodik yang rumit dengan pola-pola ritme yang disebut kotekan.⁶

Secara musikal kalimat melodi dibagi ke dalam 4 kelompok beat yang disebut keteg, sedangkan seluruh lingkaran ritmiknya disebut gongan. Gong membagi gongan ke dalam beberapa seksional (bagian), rangkaian gongan diakhiri dengan gong ageng, sedangkan gong yang lebih kecil menandai keteg ke-4 atau ke-8, gong yang paling kecil hanya bertugas mewarnai garis besar ketukan-ketukan (beat).

Dilihat dari segi konsep musikalnya, gong kebyar merupakan perpaduan antara gender wayang, gong gedhe dan pelegongan. Estetika musikalnya maupun pola pukulan instrumen gong kebyar kadang terasa gender wayang yang lincah, gong gedhe yang kokoh atau pelegongan yang melodis. Jika kita mendengarkan, pola gegineman gender wayang, pola gegambangan dari pukulan kekleyongan gong gedhe seringkali muncul dalam berbagi tabuh gong kebyar. Ini semua menandakan bahwa gmelan gong kebyar adalah salah satu bentuk produk kesenian Bali modern.⁷

Desa yang disebut-sebut sebagai asal pemunculan gong kebyar adalah Jagaraga (Buleleng) yang juga memulai tradisi tari kebyar. Tetapi

6 I Nyoman Cau Arsana. 2004. "Gamelan Janger: Hibrida Musik Banyuwangi dan Bali, Sebuah Akulturasi Budaya." Tesis. Program Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta. 35-40. Lihat juga Michael Tanzer. 2000. *Gamelan Gong Kebyar: the Art of Twentieth-Century Balinese Music*. University Press. UCLA Los Angeles. 3-6.

7 Colin McPhee. 1966. *Music in Bali*. UCLA Press. Los Angeles. 322-328.

ada juga informasi yang menyatakan bahwa gong kebyar pertama kali muncul di desa Bungkulan (Buleleng). Namun yang perlu dicatat adalah bahwa perkembangan gong kebyar mencapai puncaknya pada tahun 1925 dengan datangnya seorang penari berbakat yang bernama I Nyoman Mario dari Tabanan yang menciptakan sebuah tari Kebyar Duduk atau Kebyar Trompong.⁸

Gong kebyar berlaras pelog lima nada dan kebanyakan instrumennya memiliki 10 sampai 12 nada. Konstruksi instrumennya lebih ringan jika dibandingkan dengan gong gedhe. Tabuh-tabuhnya lebih lincah dengan komposisi yang lebih bebas, hanya pada bagian-bagian tertentu saja hukum-hukum tabuh kalsik masih dipergnakan, seperi tabuh pisan, tabuh dua, tabuh telu dan sebagainya.

Lagu-lagunya tdak jarang merupakan penggarapan kembali (*re-arrangement*) bentuk-bentuk repertoar tabuh klasik dengan merubah bagian-bagian komposisi dari aspek melodi, tempo dan ornamentasi melodi. Matra dalam gong kebyar tidak lagi selamanya ajeg, pola ritme ganjil muncul di beberapa bagian komposisi tetabuhan juga.

Instrumen balungan (metalofon berjangka 1 okaf) dalam gong kebyar memberi ornamentasi dan melengkapi tema melodi. Panususan, yaitu jajaran metalofon yang lebih besar juga demikian halnya, memberi variasi pada tema melodi pokok.

• Gamelan Selonding

Gamelan selonding terbuat dari besi berlaras (*modus*) pelog 7 nada, tergolong balungan alit yang langka dan sangat disakralkan oleh masyarakat desa Tenganan Pegringsingan dan Bongaya (Kabupaten Karangasem).

Gamelan selonding memiliki fungsi terutama untuk mengiringi berbagai tradisi luhur seperti Bali Aga, biasanya dilaksanakan masyarakat untuk mengiringi tari Abuang, Perang Pandan (Makarekarean) dan sebagainya.

Demikian sakral gamelan ini sehingga oleh masyarakat Tenganan Pegringsingan gamelan selonding diberi nama Bhatara

8 I Made Bandem. 2004. *Kaja dan Kelod: Tarian Bali dalam Transisi*. Badan Penerbit ISI Yogyakarta. 105.

Bagus Selonding. Gamelan ini berkaitan dengan mitologi masyarakat setempat, bahwa pada zaman dulu masyarakat Tenganan mendengar suara gemuruh dari angkasa (*outer space*) yang datang secara bergelombang. Pada gelombang pertama suara itu turun di wilayah Bongaya (sebelah timur laut Tenganan) dan pada gelombang kedua, suara itu turun di daerah Tenganan Pagringsingan. Setelah hilangnya suara gemuruh tadi, diketemukan gamelan Selonding yang berjumlah 3 bilah. Bilah-bilah itu secara kreatif dikembangkan sehingga menjadi gamelan Selonding yang ada seperti sekarang ini.⁹ Sudah barang tentu, namanya mitologi, pastilah sebuah angan-angan imajiner yang mengada-ada. Tetapi toh akhirnya klop menyatu dengan budaya kreatif masyarakat setempat dan hidup berkembang demi keselarasan mikrokosmos dan makrokosmos mereka.

Tim Survey Konservatori Karawitan Bali melaporkan bahwa instrumentasi gamelan Selonding di Tenganan terdiri atas: 2 buah gong, 2 buah kempul, 1 buah peenem, 1 buah petuduh, 1 buah nyong-nyong alit dan 1 buah nyong-nyong ageng.¹⁰ Tetapi ansambel gamelan Selonding yang lebih besar bisa terdiri lebih banyak dari itu dengan penambahan jumlah bilah-bilah pada instrumen yang ada.

Repertoar gamelan Selonding meliputi gending-gending geguron (untuk upacara sakral), gending-gending pategak (sebelum upacara dimulai), gending-gending untuk mengiri tari-tarian (Rejang dan Kare-karean, misalnya), serta gending-gending yang diadaptasikan dari gamelan Gambang (misalnya gending Pamungkah, Selambur, dll.).

• Gamelan Gong Gedhe

Ansambel gong gedhe termasuk barungan ageng yang langka, karena konon hanya ada di beberapa daerah dan komunitas saja. Perangkat gamelan gong gedhe setidaknya menggunakan sedikitnya 30 macam instrumen berukuran relatif besar. Ukuran bilah, kendang, gong dan ceng-ceng kopyak adalah barung gamelan yang terbesar melibatkan tidak kurang dari 40 sampai 50 orang pemain.

9 Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah. 1978. *Sejarah Daerah Bali*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. 233-4.

10 Tim Survey Konservatori Karawitan. 1973. "Laporan Penelitian." Tidak diterbitkan. 15.

Gamelan gong gedhe memiliki suara yang agung, dipakai untuk memainkan tabuh-tabuhan *lelambatan* klasik, cenderung untuk acara-acara formal namun tetap dinamis. Orkestra gamelan gong gedhe biasanya dimainkan di Pura-pura (Dewa Yadnya), selain untuk mengiringi tarian upacara seperti tari Baris, Topeng rejang, pandet dan lain sebagainya.

Beberapa upacara agung yang dilaksanakan oleh kalangan warga puri keturunan raja-raja zaman dulu juga diiringi dengan gamelan gong gedhe. Sejak beberapa dekade ini, gamelan gong gedhe sering ditampilkan sebagai pengiring upacara formal tertentu yang diadakan oleh pemerintah daerah setempat untuk mengiringi Sendratari.

Gong gedhe memiliki laras pelog lima nada, dengan patutan atau patet tembang. Sesuai dengan fungsinya sebagai pengiring upacara (ritual) keagamaan di pura-pura, pengiring tari-tarian upacara dan pengiring upacara istana, gong gedhe memiliki sejumlah tabuh-tabuh pategak dan iringan tari.¹¹

Ansambel gamelan lainnya dan perkembangannya

Perkembangan seni pertunjukan di Indonesia pada umumnya nampak sangat signifikan pada tahun 1970an sampai 1990an. Demikian juga yang terjadi di Bali, yang mencatat diseminasi gamelan gong kebyar hampir ke seluruh Bali, bahkan hingga pengaruhnya ke tetangga terdekat, Banyuwangi dan daerah-daerah lainnya di Indonesia, sampai popularitasnya di luar negeri.

Di tingkat internasional, gamelan Bali (Gong Kebyar, Semar Pegulingan dan Gender Wayang) sudah tersebar ke Eropa, Australia, Jepang, Kanada, India dan yang terbanyak ke Amerika Serikat. Misalnya, di California ada group gamelan orkestra yang cukup maju, diberi nama Sekar Jaya, di New York ada Giri Mekar, di Jepang ada Sekar Jepun, semuanya menunjukkan apresiasi dan aktivitas yang tinggi dengan koleksi repertoar yang bervariasi dari repertoar klasik hingga karya-karya eksperimental mereka.

¹¹ Colin McPhee. *Op. Cit.* 232-235.

Pola-pola cecadetan kontemporer mulai muncul dengan memakai pola-pola yang lebih rumit dari aspek ritmik seperti penggunaan matra tiga, lima atau tujuh. Selain itu, juga ada peniruan (imitasi) tetabuhan klasik yang diangkat dalam bentuk orkestra Barat, seperti komposisi “Tabuh-tabuhan” karya Colin McPhee, komposer Amerika yang sangat antusias dengan musik Bali.

Perlu diketahui bahwa pengaruh gamelan gong kebyar sangat mendominasi perkembangan permainan komposisi baru. Misalnya, repertoar klasik gamelan gender wayang dimainkan dengan cara rampak dan keras, datang secara tiba-tiba, jelas ini semua adalah pengaruh gaya permainan kebyar. Tidak jarang hampir semua gamelan Bali menjadi ‘ngebyar’ (meniru gong kebyar).

Ada semacam trend yang lain pula, misalnya pengembangan barungan dengan cara menambah beberapa instrumen baru. Fenomena ini dapat kita lihat dalam pengembangan gamelan geguntangan, munculnya Adi Merdangga dan gamelan pengiring sendratari. Kemungkinan hal ini terjadi karena adanya panggung-panggung pementasan berskala besar dengan audiens yang berada agak jauh dari arena pentas. Selain menggunakan amplifikasi, agar suara musikal terdengar jelas bagi penonton, maka diperlukan penambahan instrumen. Gamelan geguntangan yang merupakan ansambel kecil, bersuara lembut dan merdu itu, misalnya, kemudian ditambah dengan kulkul dan instrument bilah seperti cuing dan lain-lain agar lebih keras dan meriah.

Perlu ditambahkan kiranya, ada 2 gaya permainan gamelan di Bali yang mirip seperti perbedaan gaya gamelan Yogyakarta dan Surakarta, yakni perbedaan gaya musikal Bali Selatan dan Bali Utara. Perbedaan dapat kita dengarkan dari aspek tempo, ornamentasi pada masing-masing tabuh dan *sense of musicality* mereka.

Untuk sedikit mengelaborasi perbandingan gaya Bali Selatan dan Bali Utara kiranya perlu diperhatikan aspek pertama, yakni perbedaan tempo tabuh-tabuhan di antara keduanya. Bali Utara memiliki tempo lebih cepat dibanding Bali Selatan, dinamika atau intensitas suara mereka juga berbeda secara tajam, di mana Bali Utara lebih progresif dengan penurunan intensitas bersamaan tempo yang lebih

tajam dibanding Bali Selatan. Ornamentasi melodis maupun ritmis mereka juga nampak berbeda, Bali Utara kedengaran lebih kompleks dibanding Bali Selatan.

Namun demikian, dibalik perbedaan tersebut, fenomena yang terjadi akhir-akhir ini menampakkan bahwa keduanya bisa berbaur luluh menyatu mengingat di antara pemusiknya juga sudah berbaur, diikuti gaya ‘ngebyar’ yang akan mendominasi perkembangan beberapa genre gamelan Bali. Gamelan klasik Semar Pegulingan adalah satu di antara genre gamelan Bali yang mungkin tidak akan terpengaruh gaya ‘ngebyar’, melainkan akan tetap berkembang dengan gaya klasiknya yang sudah *established* (mapan) sejak awalnya.

Perkembangan Seni Drama dan Tari

Membahas seni pertunjukan Bali, tidak lengkap jika tidak membahas secara selintas tentang Seni Drama dan Tari Bali yang genrenya sangat kaya raya dan beraneka-ragam itu. Diantara beberapa genre dapat diuraikan secara singkat di sini. Arja, diduga berasal dari kata Reja (bahasa Sanskrit) berarti keindahan, adalah semacam opera klasik Bali, yakni dramatari yang dialognya ditembangkan secara macapat. Inilah salah satu dramatari yang sangat digemari oleh masyarakat pendukungnya. Arja diperkirakan mulai muncul pada tahun 1820an, pada masa pemerintahan raja Klungkung bernama I Dewa Agung Sakti.

3 fase penting dalam perkembangan Arja dapat dicatat sebagai berikut:

- Arja Doyong (Arja acapella, tanpa iringan gamelan, dimainkan oleh satu orang).
- Arja Gaguntangan (diiringi gamelan gaguntangan dengan jumlah pelaku lebih dari 1 orang).
- Arja Gede (dimainkan antara 10 sampai 15 orang pelaku dengan struktur pertunjukan yang sudah baku seperti yang ada sekarang).

Dramatari Arja biasa diiringi dengan gamelan gaguntangan yang memiliki suara lembut dan merdu sehingga dapat mendukung estetika dialog dan tetembangan serta menambah keindahan yang memuncak dari adegan demi adegan di dalamnya.

Sumber lakon Arja biasanya diambil dari cerita Panji yang melahirkan banyak cerita-cerita epik seperti Bandasura, Pakang Raras, Lingga Petak, I Godogan, Cipta Kelangen, Made Umbara dan sebagainya yang dikenal oleh masyarakat luas. Selain itu, Arja juga menampilkan lakon-lakon yang diambil dari cerita rakyat seperti Jayaprana, Sampek Eng Tay dan Cupak Grantang, misalnya. Tidak jarang, lakon dari Ramayana dan Mahabharata juga dipentaskan.

Perlu ditambahkan bahwa hal yang menarik dari dramatari Arja adalah, lakon apapun yang dibawakan selalu ditampilkan tokoh-tokoh utama yang sama seperti Inya, Galuh, Desak Rai, Limbur, Liku, Panasar, Mantri Manis, Mantri Buduh, dan dua pasang punakawan atau panasar kakak beradik yaitu Punta dan Kartala. Dewasa ini muncul Arja Muani yang agak mirip dengan Ludruk di Jawa Timur, yaitu semua pemainnya terdiri dari pria, termasuk mereka yang mendapat peran wanita. Arja ini disambut antusias oleh masyarakat Bali karena sifat-sifat komedi yang dibawakan dengan lawakan segar.¹²

Selanjutnya, ijinakan penulis berpindah ke lain genre seni pertunjukan yang perlu kiranya dijadikan contoh pembahasan di sini. Tari Baris, yang berasal dari kata *bebaris*, adalah salah satu jenis tarian yang memiliki fungsi sebagai tarian upacara. Arti kata *bebaris* adalah pasukan prajurit (*military*), jadi semacam *military dance* yang di Barat biasanya diiringi dengan *military march*.

Tari Baris merupakan tarian kelompok yang dibawakan oleh pria, terdiri dari 8 sampai 40 orang penari yang memamerkan ketangkasan dan ketangguhan gaya militer, bersifat lugas dan dinamis. Tarian ini biasanya diiringi gamelan kebyar atau gamelan gong gedhe.

Tarian ini memiliki beberapa jenis yang berbeda dari aspek kostum dan perlengkapan senjata yang dibawa serta. Baris Tumbak biasanya dilengkapi tumbak, demikian juga Baris Bedil dilengkapi senjata api, sedangkan Baris Panah dilengkapi dengan busur. Amat banyak untuk menyebutkan jenis Tari Baris di sini, tetapi generalisasinya dapat digambarkan secara singkat, bahwa tarian ini bergaya militer yang gagah perkasa dengan musik yang berirama tegas dan keras, cenderung merangsang pendengarnya untuk ikut bergerak.

12 Tim Survey ASTI Bali. 1976. "Laporan Penelitian." Tidak diterbitkan. 23-25.

Berbeda dengan itu, Tari Rejang adalah tarian yang bersifat lemah gemulai, ditarikan oleh penari putri, dilakukan secara berkelompok sehingga makin menampakkan kesan seksi dan menggairahkan. Tarian ini biasanya ditarikan di halaman sebuah pura, diiringi gong kebyar atau gong gedhe. Tetapi ada juga Tari Rejang yang diiringi dengan gamelan selonding, misalnya Rejang Palak, Rejang Mombongin, Rejang Dewa dan lain-lain, terutama yang ada di desa Tenganan.¹³

Selain berbagai genre dramatari dan tari-tarian sakral, di Bali juga terdapat amat sangat banyak genre tarian lepas (*free composed dances*) yang bersifat profan dan dikhususkan untuk pertunjukan singkat yang menawan. Genre-genre tarian lepas biasanya tidak terikat oleh cerita tertentu, titik fokusnya adalah perpaduan harmonis antara keindahan gerak, gamelan pengiring, busana dan emosi serta keseimbangan secara keseluruhan. Untuk menyebut beberapa contoh misalnya Tari Merak, Tari Pendet, Tari Gelatik, Senapati Abimanyu, Kebyar Duduk, Cendrawasih, dan sebagainya.

Karya-karya Bali modern dalam hal ini adalah munculnya seni drama tari (sendratari), yang merupakan perpaduan unsur-unsur pewayangan, pegambuhan, pelegongan dan kekebyaran. Fenomena yang sama dapat kita lihat di Jawa, yakni munculnya karya-karya sendratari modern yang merupakan perpaduan kreatif antara Wayang Wong dan Wayang Kulit dan tari-tarian.

3 genre sendratari yang penting dapat kita uraikan sedikit di sini. Sendratari Babad dan Cerita Rakyat, terdiri atas Sendratari Jayaprana, Rajapala, Sampek Ingta, Arya Bebed dan Kebo Iwa. Sendratari Ramayana, meliputi Ramayana Kecil dan Ramayana Besar (kolosal). Sendratari Mahabharata, meliputi Mahabharata Kecil (Sang Kaca), Narakesuma dan Mahabharata Besar (kolosal).

Tokoh penting dalam perkembangan sendratari di Bali adalah I Wayan Beratha, guru tari dan tabuh pada Konservatori Karawitan Denpasar, Bali (sekarang SMK Negeri 3 Sukawati). Setelah Jayaprana yang diciptakannya, diikuti dengan karya-karya lainnya yang melakonkan cerita rakyat Bali, babad sejarah Bali dan lain-lainnya. Dalam perkembangannya, peranan dalang mulai dilibatkan untuk menyampaikan narasi-narasi yang dramatik.

13 Tim Survey ASTI Den Pasar, Bali. *Ibid.*, 27-30.

Tarian pergaulan yang sangat terkenal dan salah satu tarian yang mempengaruhi tarian Banyuwangi adalah Tari Janger. Tarian ini sangat populer di Bali, ditarikan oleh sekitar 10 pasang muda-mudi. Sambil menari para penari wanita (Janger) dan kelompok penari pria (Kecak) bernyanyi bersahut-sahutan. Pada umumnya mereka menyanyikan repertoar-repertoar modern yang bersifat gembira sesuai dengan usia remaja mereka.

Tarian ini biasanya diiringi oleh Batel (tetamburan) yang dilengkapi dengan sepasang gender wayang. Tarian Janger muncul sekitar awal abad ke 20, bisa diduga merupakan perkembangan lebih lanjut dari tari sanghyang, jika kecak merupakan perkembangan dari paduan suara pria, janger merupakan perkembangan dari paduan suara wanita.

Tari Janger terdapat hampir di seluruh Bali, umumnya didasari lakon-lakon seperti Arjuna Wiwaha, Sunda Upasunda dan sebagainya. Yang menarik adalah bahwa hampir setiap daerah memiliki gaya dan variasi tersendiri, menunjukkan kekayaan khasanah budaya lokal yang aneka ragam. Beberapa gaya lokal kedaerahan dapat disebutkan di sini:

- Di daerah Tabanan, tari Janger dilengkapi penampilan Dag (seorang tokoh yang berkostum layaknya seorang jenderal tentara Belanda dengan gerak-gerak improvisasi yang kadang-kadang bahkan memberi komando kepada penari Janger maupun Kecak.
- Di desa Metra (Bangli) ada tari Janger yang setiap pada akhir pertunjukannya para penarinya selalu *kerauhan* (kesurupan).
- Di desa Sibang (Badung) terdapat tari Janger yang diiringi dengan gamelan gong kebyar dan oleh masyarakatnya diberi nama Janger Gong.

Menurut I Made Bandem, terdapat pengaruh Barat dalam tari Janger kontemporer, misalnya meliputi elemen dekorasi, tema kain latar yang dilukis secara realistik. Lebih jauh tentang fungsi kain latar itu, menurut Bandem, dapat memberikan suasana bagi prolog pertunjukan, persis seolah memberi aksentuasi yang kuat dengan pemandangan perspektif yang banyak terdapat pada teater Barat dalam abad ke-19. Fenomena yang sama juga terjadi dalam teater profesional

di Jawa seperti Wayang Orang, yang konon juga menerima pengaruh lukisan latar realistik dari penjajah Belanda.¹⁴

Demikianlah di atas diuraikan secara singkat, beberapa cirikhas tentang musik dan kesenian Bali pada umumnya, untuk sekadar memberikan gambaran betapa kaya raya genre kesenian Bali yang menggambarkan otentisitas dan orisinalitas, kreativitas dan dinamika tipikal Bali, identik dengan orang/masyarakat, kesenian dan budaya Bali dari zaman ke zaman.

Karakteristik Musik Banyuwangi

Musik Banyuwangi juga memiliki karakteristik tipikal Banyuwangi, bercampur secara estetik antara pengaruh Jawa, Madura dan Bali, sebagai akibat dari posisi geografis. Tetapi tidak dapat disangkal bahwa otentisitas embrio musikalnya dibawa sejak imigrasi besar-besaran dari kekacauan yang terjadi pada masa-masa kehancuran hegemonitas kerajaan Majapahit atas Nusantara.

Kedekatan hubungan bilateral Banyuwangi-Bali terasa sejak lama hingga kejatuhan kerajaan Blambangan oleh kolonialis Belanda dalam perang Puputan (1767-70). Meski demikian, masyarakat Osing berhasil mempertahankan nilai-nilai budaya dan musikal mereka hingga kini, dengan tidak menolak kehadiran budaya asing yang secara kreatif mereka sublimasikan ke dalam bentuknya yang karakteristik tipikal Banyuwangi.

Gandrung Banyuwangi yang merupakan semacam *trade mark* musik Banyuwangi itu, misalnya, adalah perpaduan yang indah menjadi karya monumental masyarakat Osing dalam budaya musikal mereka yang kreatif. Gandrung Banyuwangi adalah tradisi musikal gandrung, yakni menunjuk kepada nyanyian dan tarian seorang gadis (gandrung), diiringi dengan 1 atau 2 buah biola (violin), 2 buah kendang, ketuk estri dan ketuk jaler, kempul/gong dan 1 buah kluncing, yaitu triangle ukuran besar. Kadang-kadang suling, saron bali dan angklung dipergunakan untuk melengkapi ansambel ini.¹⁵

14 I Made Bandem. 2004. *Op cit.* 148.

15 Paul Arthur Wolbers. 1986. "Gandrung and Angklung from Banyuwangi: Remnants of a Past Shared with Bali," dalam *Asian Music* 18, 1 (Fall/Winter 1986): 71-90.

Gandrung juga berarti tergila-gila atau cinta habis-habisan. Genre tarian semacam ini juga kita dapati di daerah Jawa Barat, yakni Ketuk Tilu, di Jawa Tengah dan Jawa Timur, disebut Tayub, Lengger di Cilacap dan Joged Bumbung di Bali. Di semua daerah itu, genre kesenian ini sangat kental dengan suasana pesta pora tidak ubahnya seperti pesta dansa-dansa di Barat. Pada nuansa seperti ini, wanita cantik sebagai primadona pastilah menjadi fokus perhatian semua audiens, khususnya laki-laki dewasa, yang *jamak lumrah* memiliki atensi khusus ke asosiasi seksualitas.

Tetapi nanti dulu, ada yang menarik tentang sejarah gandrung Banyuwangi ini. Konon, gandrung Banyuwangi pertama kali ditarikan oleh para lelaki yang didandani seperti perempuan. Jadi budaya pesta-pora kaum *gay* sudah lama ada di Banyuwangi. Menurut laporan Scholte (1927), instrument utama yang mengiringi tarian gandrung *gay* ini adalah kendang. Pada sekitar tahun 1890an gandrung *gay* ini lenyap dengan sendirinya bersamaan dengan ajaran Islam yang melarang segala bentuk tranvesti, yakni laki-laki yang berdandan seperti perempuan. Fenomena kepunahan seni Ludruk di Surabaya dan sekitarnya mungkin salah satu, selain perkembangannya yang sudah stagnan dan kalah bersaing dengan budaya populer, juga diakibatkan oleh ajaran agama ini. Tari gandrung *gay* ini benar-benar lenyap pada tahun 1914, setelah penari terakhirnya, yang dikenal dengan sebutan Marsan, meninggal dunia.¹⁶

Penari gandrung wanita yang pertama yang dikenal dalam sejarah Banyuwangi adalah gandrung Semi, seorang anak kecil yang waktu itu masih berusia 10 tahun pada tahun 1895. Menurut cerita masyarakat setempat, Semi waktu itu menderita sakit yang cukup parah. Segala cara ditempuh untuk kesembuhannya, namun anak itu tidak kunjung sembuh juga. Ibunya yang bernama mak Midhah bernazar dalam bahasa Osing “*Kadhung sira waras, sun dhadekaken Seblang, kadhung sing yo sing*” (“Bila kamu sembuh, saya jadikan kamu Seblang, kalau tidak ya tidak jadi”). Ternyata, akhirnya Semi sembuh dan dijadikan Seblang sekaligus memulai babak baru dengan ditarikannya gandrung oleh wanita.¹⁷

¹⁶ Paul Arthur Wolbers. 1986. Ibid. 87.

¹⁷ JS Brandt Buys. 1980. “East Java”, dalam *The New Grove's of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). London: McMillan, Vol 9: pp. 201-7.

Secara umum karakteristik musik Banyuwangi juga sangat dinamis, pergantian ritmis dan dinamika mirip-mirip musik Bali, masih terdengar nuansa musikal Jawa yang lentur, dengan kontrapung yang tidak begitu *complicated* (rumit). Repertoar lagu-lagu dengan teks bahasa Osing sangat khas, melodis dengan ornamentasi yang relatif lebih sederhana. Ini semua membuat karakteristik tipikal yang sangat Banyuwangi, gambaran dari kultur dan masyarakat Banyuwangi yang terbuka dan dapat menerima perubahan.

Di bawah ini adalah beberapa genre kesenian/musik dan tari Banyuwangi yang dapat memberi gambaran lebih lengkap sekitar cirikhas yang tipikal musik rakyat Banyuwangi.

• Gandrung

Pertunjukan Gandrung terdiri atas tiga bagian tahapan, yakni Bagian Jejer, Maju atau Ngibing dan Seblang Subuh. Bagian Jejer berisi nyanyian-nyanyian solo oleh penari yang sekaligus juga menari solo tanpa mengikut-sertakan para tamu. Bagian Maju atau Ngibing dimulai ketika penari sudah mulai memberikan selendang-selendang untuk para tamu laki-laki, berurutan dari tamu penting (VIP). Urutan tamu biasanya empat orang lebih dulu, maju membentuk bujursangkar dengan penari berada di tengah-tengah. Si gandrung kemudian mendatangi tamu-tamu yang menari itu satu persatu dengan gerakan-gerakan tangan yang menggoda, dan inilah apa yang disebut dengan esensi tari gandrung, yakni tergila-gila atau bernafsu.

Bagian terakhir disebut sebagai Seblang Subuh, yakni di mana si gandrung membukanya dengan tarian yang perlahan penuh ekspresi, membawa ke nuansa kesedihan yang mengundang haru. Salah satu repertoar wajib yang dinyanyikan misalnya Seblang Lokento, yakni sebuah repertoar gending yang membawa kita tidak hanya kepada suasana haru biru, tetapi juga ke arah dunia mistis, gaib. Konon justru bagian inilah yang merupakan bagian esensi dari ritual Seblang, yakni semacam ritual bersih desa dan tolak bala, persis seperti Sintren di Cirebon atau Jaran Kepang dan Sanghyang di Bali.¹⁸

18 Paul Arthur Wolbers. *Ibid.*, p. 71.

• Seblang (Bakungan dan Olihsari)

Ritual Seblang hanya dapat dijumpai di 2 desa di Banyuwangi, yakni desa Bakungan dan desa Olihsari, dua-duanya terdapat di Kecamatan Glagah. Jika di desa Olihsari ritual ini dilaksanakan 1 minggu setelah Idul Fitri, di desa Bakungan diadakan 1 minggu setelah Idul Adha. Di desa Olihsari, penari Seblang atau seringkali disebut Seblang begitu saja, haruslah seorang gadis yang belum akil baliq, sedangkan di desa Bakungan, Seblang haruslah seorang wanita yang sudah berusia 50 tahun ke atas yang telah mati haid (menopause).¹⁹ Perbedaan dua genre Seblang yang kontradiktif ini sungguhlah fenomena sosial yang menarik untuk dikaji lebih lanjut.

• Teater Janger

Ada sejenis dramatari teatrikal semacam kethoprak atau ludruk di Banyuwangi yang merupakan pertunjukan rakyat dan hidup hingga sekarang ini, yakni teater Janger atau Damarwulan atau Jinggoan. Umumnya lakon diambil dari kisah legenda atau cerita rakyat setempat, terutama lakon-lakon yang heroik, karena pada awalnya drama teatrikal tradisional ini berfungsi untuk propaganda melawan penjajah Belanda.²⁰

Pertunjukan teater Janger biasanya diiringi dengan gamelan Bali, diselengi tari-tarian dan juga dilengkapi dengan lawak. Setting panggung tidak jauh berbeda dengan pertunjukan ludruk atau kethoprak pada umumnya. Demikian juga pembagian pertunjukan dalam babak-babak meliputi pembukaan, setting cerita/lakon, lawak, dan bagian klimaks serta anti klimaks sebagai penutup.

Bukan hanya gamelan Bali yang diadopsi untuk pengiringnya, bahkan kostum dan gerak tarinya sangat bergaya Bali. Unikny adalah bahwa dialog dalam kesenian ini menggunakan bahasa Jawa Tengah, mengadopsi gaya kethoprak. Bahasa Osing hanya muncul pada saat dialog para pelawak atau pada babak lawakan.

Latarbelakang sejarah munculnya teater Janger bermula pada abad 19, didahului dengan teater rakyat yang lebih tua, disebut drama

19 Sal M. Murgiyanto, dan A.M. Munardi. 1991. *Seblang dan Gandrung: Dua Bentuk Tari Tradisi di Banyuwangi*, Depdiknas, Jakarta, p. 52-3.

20 Baca: Noerdian BS. "Kesenian Jinggoan" Makalah Seminar, tt.

Ande-ande Lumut, karena lakon umumnya diambil dari cerita rakyat tentang Ande-ande Lumut. Menurut sumber transmisi oral yang merupakan karakteristik latarbelakang historis kesenian tradisional kita pada umumnya, seorang tokoh bernama mbah Dardji, asal dukuh Klembon, Singonegaran, Banyuwangi, adalah pelopor lahirnya teater Janger. Mbah Dardji yang pedagang sapi ini sering berjualan sapi mondar-mandir Banyuwangi-Bali. Dia tertarik dengan seni teater Arja di Bali dan berkenalan dengan seniman musik bernama Singobali dari Panganjuran. Perkenalan inilah konon yang memicu perkawinan teater Ande-ande Lumut dengan unsur tari dan gamelan Bali menjadikannya teater Damarwulan Klembon atau Janger Klembon.

Diseminasi seni pertunjukan ini dengan segera menyebar ke seantero Banyuwangi. Dari aspek seni sudah jelas ada perkawinan yang cocok antara musik Bali dan musik Banyuwangi, teater Arja dan teater Ande-ande Lumut. Yang tidak kalah menarik adalah fungsi sosial dari kesenian ini, yakni bukan hanya untuk sarana hiburan, melainkan juga untuk saran propaganda anti penjajah. Tidak jarang para tokoh pejuang menyamar sebagai pelaku seni teater ini agar eksistensi dan propagandanya tidak diketahui oleh Belanda.

• Rengganis

Salah satu genre seni pertunjukan tradisional Banyuwangi yang bernuansa Islam adalah dramatari Rengganis. Kesenian ini mendapat pengaruh dari Kerajaan Mataram Islam. Nama lain yang sering dipergunakan untuk menyebut genre ini adalah drama Prabu Roro atau juga Umar Moyo, dua tokoh yang tersurat dalam buku Serat Menak.

Karakteristik dramatari ini mirip wayang wong pada umumnya, yakni penggunaan teknik pentas jejer, sampakan dan adegan-adegan lainnya. Pengaruh wayang wong kental sekali sehingga boleh dikatakan bahwa Rengganis adalah tipikal wayang wong Banyuwangi. Hanya tokoh-tokoh dalam ceritanya saja yang berbeda, misalnya tentang Roro Rengganis, seorang ratu dari kerajaan Guparman yang memiliki adipati bernama Umar Moyo. Tokoh-tokoh lain yang populer adalah Jemblung, Lam Dahur, Pati Tejo Matal dan Menak Jayengrono. Tari-tarian yang melengkapi juga sangat karakteristik sesuai gaya tokoh-

tokoh tersebut. Sedangkan gending-gending yang mengirinya tipikal gaya daerah Banyuwangen.²¹

Sementara itu ada sumber lain yang menyatakan bahwa umumnya naskah cerita dramatari Rengganis diambil dari cerita Panji atau cerita tentang Amir Hamzah, yakni naskah cerita tentang diseminasi agama Islam dari Persia. Dramatari Rengganis melibatkan sekitar 30-40 orang penyaji, gaya tarian mengadap tarian Jawa, kostum yang dipergunakan mirip Wayang Orang Jawa. Gamelan yang dipergunakan adalah gamelan Jawa, beberapa gending yang utama juga gending Jawa, tetapi gaya musikalnya adalah tipikal Banyuwangi. Beberapa gending dinyanyikan dalam bahasa Osing seperti Padang Ulan, Waru Doyong, Kembang Waru dan lain sebagainya.²²

• Angklung

Ansambel angklung adalah genre musikal yang menarik untuk dikaji secara singkat di sini. Alat musik angklung dibuat dari bamboo, ditambah bagian-bagian yang bersifat idiofonik. Alat musik ini dapat dibandingkan dengan xylophones (jadi harap dibedakan dengan angklung yang cara memainkannya digoyangkan). Angklung Banyuwangi terdiri atas 13 buah tabung bambu yang dipotong persis seperti ketika hendak membuat angklung goyang (*shaken* angklung) yang diikat secara kuat dengan bingkai dari kayu.

Ansambel angklung biasanya dilengkapi instrumen musik lainnya berupa alat-alat metalofon yang terdiri atas 3 jenis; slenthem (bernada rendah), saron penerus (bernada medium) dan saron barung (bernada tinggi).

Terdapat 4 jenis ansambel angklung di Banyuwangi, yakni: angklung caruk, angklung tetak, angklung paglak dan angklung Blambangan. Di bawah ini diuraikan secara garisbesar dari ke 4 genre ansambel angklung tersebut.²³

21 Paul Arthur Wolbers. Ibid. 73

22 Sunu Catur Budiyo. 2001. "Silang Budaya: Seni Pertunjukan Janger Banyuwangi". Makalah Seminar. 12.

23 Baca dalam tulisan Beryl de Zoete dan Walter Spies. 1952. *Dance and Drama in Bali*. New York: Faber and Faber. 252-57

• Angklung Caruk

Kata ‘caruk’ dari bahasa Osing bermakna ‘pertemuan’. Yang dimaksud adalah bertemunya 2 kelompok pemain angklung yang berkompetisi dalam sebuah permainan musikal, selanjutnya ansambel ini disebut Angklung Caruk. Masing-masing kelompok unjuk kebolehan (*skill*), kecakapan (dalam penguasaan dan penciptaan repertoar secara spontanitas). Selain 2 group ini, biasanya ada 2 kelompok lain sebagai spektator (penilai) yang dua-duanya harus berpihak kepada tim favoritnya. Tetapi ada pihak ketiga yang harus bersifat netral tidak memihak salah satu dan memberi penilaian atas ‘pertarungan musikal’ ke 2 kelompok Angklung Caruk tadi.²⁴

Permainan musikal ini sangat menarik karena para spektator seringkali melontarkan cemoohan-cemoohan atas ketrampilan musikal (*musical skill*) lawan ketika memainkan repertoar yang sama dengan yang dimainkan lawan mainnya. Kedua kelompok juga saling menguji ketrampilan musikal mereka dengan saling menyodorkan repertoar-repertoar baru entah yang sudah disiapkan maupun yang sifatnya spontanitas. Jika sebuah kelompok tidak bisa memainkan apa yang disodorkan itu, maka kelompok itu dianggap kalah.

Menurut Pigeaud, permainan semacam ini disebut “village war”, fenomenanya bisa muncul seperti permainan “tiban,” yaitu tarian 2 kelompok musuh yang saling melecut dengan rotan, terdapat di Jawa Timur pada umumnya. Sama halnya juga permainan “pacul gowang” di Banyuwangi, yakni ketika 2 orang dari 2 desa yang berbeda saling unjuk kebolehan dalam hal menyanyikan teks yang isinya saling mengejek kejelekan dari masing-masing desa lawan”.²⁵ Sudah barang tentu interpretasi masa kini atas peristiwa permainan sosial musikal ini adalah dalam rangka mengakrabkan kedua desa dengan spirit untuk membuang hal-hal yang jelek dan mengadopsi hal-hal yang baik dari desa tetangga.

24 Ansambel ini pertamakali masuk referensi Barat melalui tulisan Brand Buys, JS dan Brandt Buys-van Zijp dalam naskah ilmiah berjudul “ Over Muziek in het Banjoewangiesche,” dalam jurnal *Djawa* no 6, 1926. 205-8.

25 Th. Pigeaud. 1932. “Aantekeningen Betreffende den Javaanschen Oosthoek,” dalam jurnal *Tijdschrift voor de Indische Taal-Land-en Volkunde* no 72. 275.

• Angklung Tetak

Genre ini dikenal luas sebagai ronda malam dan sangat populer sekitar tahun 1950an. Ansambel angklung Tetak, dalam bahasa Osing memang berarti ‘jaga sepanjang malam’, yakni kegiatan menjaga kampung dari tengah malam hingga menjelang pagi. Tema-tema pukulan sangat bervariasi dan lebih bersifat improvisatoris. Jika didengarkan dari kejauhan sangat indah, karena berbaur dengan suara binatang malam yang berkerik-kerik dan nuansa kampung yang hening.

Ansambel angklung Tetak memiliki suara yang indah karena sejak tahun 1970an sering juga dipergunakan untuk kompetisi antar kampung. Tidak jarang pada masa kini, ansambel ini disertai dengan nyanyian-nyanyian rakyat atau bahkan nyanyian-nyanyian populer yang sedang digemari muda-mudi di kampung tersebut.

Pada bulan-bulan khusus seperti bulan puasa misalnya, angklung Tetak dimainkan lagi hingga kini, tetapi sudah beralih fungsi, bukan untuk menjaga desa saja, melainkan juga untuk membangunkan orang-orang pada saat subuh supaya mereka tidak terlambat makan sahur, yakni makan pagi untuk mereka yang menjalani ibadah puasa.

Angklung Tetak ini mirip kesenian tradisional Patrol, yaitu seni musik bamboo yang memiliki fungsi untuk patroli malam (jaga kampung), juga membangunkan orang-orang puasa pada subuh untuk makan sahur. Yang membedakannya dari angklung Tetak adalah bahwa Patrol memiliki instrumen yang lebih bervariasi, yakni bambu *titir* (katir), gong kempul, angklung renteng, kethuk, kendang dan suling. Tetapi repertoar dari angklung Patrol juga lebih banyak diambil dari nyanyian-nyanyian Barzanji, selain tentu saja beberapa lagu-lagu tradisional Osing.

Karena sifatnya dan fungsinya tersebut mirip kesenian untuk *marching* (berjalan, mars, dsb.), maka genre ini dapat dibandingkan dengan kesenian Baleganjur di Bali, hanya fungsi sosial yang melatarbelakanginya saja yang berbeda.

- **Angklung Paglak**

Kata ‘paglak’ dalam bahasa Osing artinya semacam ‘gubug’, yaitu rumah-rumahan sederhana yang didirikan di tengah sawah atau di dekat rumah utama penduduk. Paglak atau gubug ini dibangun di tengah sawah, agak tinggi tiang-tiangnya agar bisa dipergunakan untuk melepas pandang seluas sawah, demi mengamati dan mengusir burung-burung pemakan padi. Sambil melakukan pekerjaan mengamati dan mengusir burung pemakan padi, para penjaga sawah, para petani penggarap, biasanya memainkan alat musik angklung. Karena fungsinya inilah kemudian instrumen ini disebut angklung Paglak.

Kini angklung Paglak telah dikembangkan secara lebih maju sehingga menjadi sebuah ansambel yang menarik secara musikal. Repertoar mereka meliputi lagu-lagu tradisional Osing, lagu-lagu Madura, lagu-lagu populer, dangdut dan juga campursari gaya Banyuwangi.

- **Angklung Blambangan**

Ansambel angklung Blambangan tidak jauh berbeda dengan angklung Caruk, dilengkapi dengan gong dan instrumen musik lainnya yang sering dijumpai dalam kesenian gandrung. Jadi ansambel ini lebih bersifat ekstensi dari angklung Caruk dengan memasukkan alat musik yang terdapat pada seni gandrung.

Dari aspek musikalnya juga tidak berbeda jauh dengan ansambel angklung lainnya, tetapi karena perluasan atau pengayaan jenis instrumen yang dipergunakannya, menyebabkan angklung Blambangan bersifat lebih besar dan berkesan lebih ramai. Cocok seperti fungsinya untuk merayakan festival-festival dan juga pesta-pesta rakyat yang sering diadakan di sana.

- **Barong**

Kata ‘Barong’ memiliki beberapa arti dan oleh karenanya kita harus berhati-hati dalam memaknai genre seni pertunjukan yang sangat unik ini. Dalam bahasa Sanskrit, kata ini mempunyai arti beruang (binatang buas), yakni dari kata “B’harwang”. Bisa juga kata

‘Barong’ dari bahasa Jawa Kuno yang berarti akar-akar yang hidup di sekitar pohon bambu.

Agaknya, dalam konteks ini, arti kata yang terakhir itulah yang lebih tepat untuk memaknai arti yang sesungguhnya dari ‘Barong, karena berhubungan dengan fungsi kesenian ini, yakni untuk melarang orang memotong pohon bambu secara sembarangan. Dalam makna yang lebih luas, artinya adalah supaya masyarakat menjaga kelestarian alam dan lingkungan secara seimbang, tidak asal memotong pohon secara sembarangan.

Interpretasi tersebut di atas tidak berlebihan mengingat fungsi kesenian ini adalah untuk menyampaikan pesan agar rakyat setempat menjaga kelestarian hutan. Hal ini berhubungan dengan cerita rakyat (*folk tale*) yang mengisahkan tentang perjuangan rakyat setempat ketika membuka wilayah baru dengan cara membabat hutan raya. Tanpa disadari, para ‘penjaga’ hutan, yakni para roh lelembut yang jahat, yang menunjukkan jati dirinya sebagai raksasa dengan sepasang mata yang besar, dengan sepasang taringnya yang menonjol keluar dari mulutnya, muncul di tengah-tengah mereka sedang ramai bekerja membabat hutan itu.

Meski memiliki kesamaan dengan Barong Ket dari Bali, Barong Banyuwangi memiliki kekhasan fungsi dan kegunaannya. Di Bali, berbagai Barong Ket berfungsi untuk mengusir aura roh jahat yang melingkupi desa, dengan kata lain berfungsi untuk ‘bersih desa’ secara spiritual. Menurut Bandem, Barong Ket juga ‘dipanggil’ keluar pada saat wabah melanda atau terjadinya bencana lain.²⁶

Lebih jauh menurut Bandem, asal mula Barong (maksudnya semua jenis Barong-barong yang ada di Bali dan Jawa pada umumnya, *pen.*), tentunya adalah dari Tari Singa Cina yang muncul selama Dinasti T’ang (abad ke 7 sampai ke 10). Bandem menghubungkan Tari Singa Cina (maksudnya pasti Barongsai, *pen.*) pada tradisi Buddhisme dengan fungsinya sebagai pengusir bala hingga sekarang ini.²⁷ Dari asumsi ini nampaknya fungsi Barong-barong di Bali memang klop atau sesuai dengan fungsi asal Barongsai. Tetapi yang

²⁶ I Made Bandem. *Op.Cit.* 186.

²⁷ I Made Bandem. *Ibid.* 185.

menarik, Barong Banyuwangi memiliki fungsi sosial yang berbeda, yaitu untuk menyampaikan pesan agar masyarakat tidak membabat atau menggunduli hutan secara semena-mena. Apa boleh buat, toh hutan belantara kita sudah terlanjur digunduli oleh para pembalak liar yang ‘dilindungi’, bukan oleh barong, tetapi oleh para pejabat negeri ini tentunya. Mari kita doakan agar mereka kelak mati dimakan para barong yang sesungguhnya. Di neraka sana tentunya.

Kembali ke Banyuwangi, seperti di Bali, di sana juga terdapat beberapa genre Barong, misalnya Barong Prejeng, Barong Jakrifah dan Barong Osing atau Barong Blambangan. Ketiganya bisa memiliki fungsi sosial yang berbeda, tergantung konteks kegunaannya. Dari aspek musikalnya, ketiganya juga tidak jauh berbeda, diiringi angklung dan beberapa perangkat gamelan, seperti kendang, kempul, kethuk dan gong.

Pengaruh musik Bali terhadap musik Banyuwangi

1. Ritme

Ritme atau irama musik Bali sudah bukan rahasia umum lagi. Dikenal identik dengan sifat karakter ke’Bali’an masyarakat, budaya dan keseniannya. Ciri khas yang sangat tipikal ini menyebabkan Bali sangat dikenal oleh dunia luas, dikagumi karena aspek musikalnya yang original dan tiada duanya di dunia ini. Tidak sedikit para komposer, peneliti dan para seniman musik dari manca negara datang untuk menyaksikan dari dekat kedahsyatan musik Bali, ritmenya yang sangat merangsang untuk bergerak dan kadang disertai atau diselingi dengan kelembutan yang menghanyutkan.

Walter Spies, seniman pelukis dari Belanda, pada awal abad 19 berkunjung dan menetap di keraton Yogyakarta selama beberapa tahun sebelum akhirnya juga menetap di Bali. Spies tidak hanya ikut merevitalisasi seni rupa Bali, tetapi dia juga menulis beberapa artikel tentang tarian, drama dan musik Bali. Salah satu bukunya yang terkenal adalah yang ditulisnya berkolaborasi dengan Beryl de Zoete, berjudul *Dance and Drama in Bali* (Faber and Faber, New York, 1952).

Komposer abad 20 dari Amerika Serikat bernama Colin McPhee juga pernah tinggal beberapa tahun di sebuah pedalaman di Bali dan



| Tari Gandrung Banyuwangi
| (foto : Erie Setiawan)

menulis bukunya yang terkenal hingga kini, berjudul *Music in Bali: A Study in Form and Instrumental Organization in Balinese Orchestral Music* (New Haven and London, York University Press, 1966). McPhee tidak hanya menulis buku, tetapi juga membuat komposisi musik dan transkripsi musik Bali, selain juga membuat revitalisasi musik-musik Bali yang sudah hampir punah.

Kompleksitas ritme musik Bali, kontrapung yang ketat dan rumit, kadang diselingi berbagai kontras ritme dan dinamika, membuat musik Bali sangat mempesona. Dapat dipahami jika pengaruhnya menyebar hingga ke Banyuwangi, wilayah tetangga terdekatnya di sebelah Barat. Keindahan musik yang kadang mistis, kadang romantis, kadang menyentak kasar, kadang membuai penuh kelembutan, sungguh semuanya menyatu dalam nuansa musikal yang sempurna.

Tidak berlebihan kiranya jika Michael Tenzer, seorang komponis kontemporer Amerika Serikat, juga seorang Doktor di bidang komposisi dari University California di Berkeley, menyatakan bahwa “Gamelan musik (Bali, *pen.*) memiliki keindahan yang ditunjang oleh keindahan melodi dan rasa yang ditimbulkan dari pola bentuk formalnya yang sempurna.”²⁸

Keindahan bunyi ritmik gamelan Bali ditopang oleh teknik permainan yang membutuhkan latihan khusus untuk menguasainya. Misalnya, teknik *matetekep*, yakni teknik memberhentikan bunyi dengung dari alat musik perunggu (pemade, dll.) yang jika tidak tepat menghasilkan bunyi yang keruh. Teknik dasar ini mempengaruhi skill selanjutnya, lebih riskan lagi pada waktu memainkan gending-gending dengan *passage* (pasase) yang teramat cepat (*allegroissimo/prestissimo*). Gaya permainan yang disebut *nyog cag*, yakni kecepatan permainan sangat dahsyat ibarat api yang berkobar-kobar yang kadang-kadang muncul dalam permainan ornamentasi melodi, juga sepenuhnya tergantung pada penguasaan teknik *matetekep* itu tadi.

Pengendali ritme yang utama adalah kendang, yang juga memiliki teknik permainan yang rumit. *Dug du’ dug d’ da dug da dug*, jika dibunyikan dengan kecepatan yang tinggi, merupakan imitasi teknik permainan kendang dalam tempo cepat dan suksesi yang sangat ketat.

28 Michael Tanzer. 1998. *Balinese Music*. Periplus Editions. Hongkong. 12.

Genre musik rakyat Banyuwangi lainnya yang mendapat pengaruh musik Bali menurut I Nyoman Cau Arsana adalah gamelan Janger Banyuwangi, yang diasumsikannya mendapat pengaruh dari Gong Kebyar. Arsana membuat asumsi dari kemungkinan munculnya Janger Banyuwangi dari kemungkinan terjadinya emigrasi orang-orang Bali ke Banyuwangi pada tahun 1920an. Menurutny wajar jika sekelompok masyarakat beremigrasi sambil membawa serta budayanya masing-masing. Lebih jauh dikatakannya bahwa masyarakat desa Glondong, Banyuwangi, menyebut gamelan Gong Kebyar dengan sebutan Janger. Jadi, meski ada perbedaan dari aspek medium musikalnya, misalnya perbedaan jumlah bilah-bilah pada instrumen gangsa, gamelan Janger Banyuwangi tidak salah lagi adalah gamelan Gong Kebyar di Bali.²⁹

Gamelan Janger Banyuwangi umumnya digunakan untuk mengiringi dramatari Damarwulan atau juga dikenal dengan nama lain Jinggoan. Seperti telah diuraikan di atas tadi, bahwa dramatari yang teatrical ini merupakan *mixture* (campuran) dari berbagai elemen-elemen kesenian Bali, misalnya tari-tariannya mengadopsi seni tari gaya Bali, kostumnya mengadopsi wayang orang Jawa, dialognya juga seperti kethoprak Jawa, tetapi beberapa repertoar gendingnya dan adegan lawaknya menggunakan bahasa Osing.

Secara ritmik, gaya polifonik Bali juga terdengar dalam berbagai musik rakyat Banyuwangi. Namun demikian, yang membedakan keduanya terletak pada intensitas polifonik yang sangat rumit pada musik-musik Bali, 'disederhanakan' sedemikian rupa dengan gaya ritmik khas Osing yang bersifat lebih kepada minimalis. Jadi tidak sering terjadi perubahan berbagai ritme utama pada musik Banyuwangi pada umumnya. Pola-pola ritme yang umum pada musik Bali juga dapat kita jumpai pada musik Banyuwangi, seperti notasi di bawah ini. Dimainkan dalam tempo cepat dan berulang-ulang:



29 I Nyoman Cau Arsana. *Opcit.* 35-44.

Sering terjadi pola-pola utama ini diselingi dengan berbagai ornamentasi dan kontras yang membuatnya menjadi lebih kompleks. Penulisan di atas untuk memudahkan kita dalam membayangkan *rhythmic filler* yang bisa muncul di sela-sela notasi sederhana dan monotonus tersebut, sehingga kesederhanaan bisa berubah menjadi *complicated*, menjadikannya bunyi *interlocking* seperti suara-suara katak di sawah pada waktu musim hujan.³⁰

Sinkopasi juga menandai sekian banyak jenis musik Bali, memberi karakteristik khas Bali semakin unik. Hal itu juga berpengaruh pada musik Banyuwangi. Melismatis gaya vokal Bali juga sedikit banyak berpengaruh pada gaya vokal Banyuwangi, yang membedakan hanya melodi serta teknik produksi suara yang berbeda, bahkan juga sangat berbeda dengan gaya teknik vokal pesinden Jawa pada umumnya.

Nuansa ritmik yang bermacam-macam seperti itu masih diperkaya lagi oleh masyarakat Bali dengan permainan kontras ritme yang teratur (*regular*) dan yang ekstrim. Perubahan ritme tertentu dalam tempo lambat, kadang-kadang diganti dengan tempo cepat, tetapi masih menunjukkan keteraturan ritmenya. Kadang keteraturan diganti dengan semacam *disorder* ketika ritme menjadi tidak teratur. Dengarkan nuansa ritmik semacam ini pada tari Kecak. Perhatikan juga kontras dinamika yang ekstrim bergantian antara lemah dan keras yang menghentak-hentak.

2. Intensitas

Intensitas bunyi sering disebut juga dinamika, menunjuk kepada tingkatan keras-lembut bunyi secara musikal. Musik Bali, meski memiliki latarbelakang historis berasal dari Jawa, karena Jawa dan Bali menggunakan instrumen, sistem modus slendro-pelog dan setting gamelan orkestra yang hampir sama. Di luar itu, musik yang mereka hasilkan menggambarkan perbedaan yang luas yang menunjukkan perbedaan budaya dan temperamen masyarakat keduanya. Musik Jawa dan Bali keduanya bersifat *ultimate* (puncak), tetapi gamelan keraton di Jawa bersifat reflektif, lembut dan terbuka untuk peran individu pemusiknya untuk berimprovisasi, sementara musik Bali,

30 Michael Tanzer. *Ibid.* 15.

terutama karya-karya musik awal abad 20, bersifat *brassy* (gemerincing perunggu), energi yang agresif, yang dihasilkan dari koordinasi orkestra yang kompak, *virtuos* dan memiliki kontras dramatik.³¹

Musik Banyuwangi juga memiliki intensitas yang mirip dengan Jawa dan Bali. Jika kita membayangkan hasil adopsi elemen-elemen musikal lain yang sempurna menjadi budaya musikal yang baru dan membentuk gambaran karakteristik masyarakatnya, maka musik Banyuwangi adalah sebuah contoh yang penting untuk diperhitungkan. Nuansa Jawa dan Bali dalam musik Banyuwangi dapat dilihat dalam berbagai genre kesenian yang ada di Banyuwangi. Aspek intensitas yang terdapat dalam gamelan Jawa dan Bali misalnya, dapat kita dengarkan muncul di sana-sini dalam musik Banyuwangi. Contoh-contoh di atas kiranya dapat memperlihatkan hal ini.

Jika kita bahas mengenai bentuk kolotomik yang dihasilkan dari elemen melodi pokok dan berbagai variasi melodi yang ada pada musik Bali, hal yang hampir sama dapat kita perhatikan di dalam musik Banyuwangi. Melodi pokok biasanya bersifat sederhana, tetapi elemen musikal lainnya menindihnya secara berubi-tubi, menghasilkan kompleksitas baik dalam melodi maupun intensitasnya. Dalam istilah musikal Bali, *laya* adalah merupakan pengejawantahan dari rasa estetik yang dihasilkan dari intensitas bermain bersama. Inilah konsep dasar bermain ansambel musik Bali. Tanpa memahami ini, bermain ansambel hanya akan menjadi sesuatu yang tidak mencapai rasa kebersamaan, intensitas yang tidak menyatu.

Masih ada banyak elemen-elemen musikal lainnya yang dapat kita perbandingkan, tetapi bukan maksud tulisan ini untuk menguraikan hal tersebut. Tetapi, yang perlu ditekankan di sini adalah bahwa musik Banyuwangi juga mendapat pengaruh dari aspek pengolahan intensitas bunyi musikalnya baik dari Bali maupun dari Jawa. Hal ini selain akibat dari konsekuensi lintasan geografis, juga karena sejak awal pada zaman Majapahit mereka merupakan kesatuan unik yang kemudian berpecah menjadi wilayah otonom yang kemudian berproses mencari jatidiri, termasuk jatidiri musikalnya.

31 Michael Tanzzar. *Ibid.* 19.

3. Ekspresi

Ekspresi musikal bersifat lebih sebagai karakteristik individu dan sosial, karena ekspresi individu tak lain adalah cerminan ekspresi sosial. Oleh karena itu kemudian ada aturan sosial bahwa ekspresi musikal individu seniman tidak boleh berlawanan dengan ekspresi sosialnya. Cara bermain dengan sikap tertentu adalah salah satu *condition sine qua non* dari asumsi ini. Ritus-ritus yang harus dipenuhi sebelum atau sesudah memainkan gending tertentu atau lakon tertentu dapat lebih memperjelas hal itu. dari ini kemudian muncul apa yang disebut aturan berdasarkan tradisi turun-temurun. *Pakem* dalam gamelan Jawa adalah salah satu bukti, bahwa ekspresi yang melanggar *pakem* menjadi sesuatu yang ditabukan. Demikianlah ekspresi musikal menjadi gambaran ekspresi sosial masyarakat pemilik dan pendukung kesenian.

Lain halnya dengan musik jazz. Jazz bersifat bebas, ekspresi individu sangat bebas. Demikian juga musik populer lainnya. Tetapi harus kita ingat, ada satu hal yang mengikat kebebasan ekspresi tersebut, yaitu keterikatan adanya bentuk (walaupun bentuk yang bebas), serta keterikatan akan permainan bersama (*laya*, dalam bahasa Bali). Inilah yang menarik dari seni musik, dibalik kebebasan ada ketidak-bebasan dan sebaliknya. Dan itu yang menyebabkan ekspresi musikal dari berbagai genre musik di dunia ini masing-masing bersifat unik dan menarik.

Tidak jarang terjadi ekspresi musikal suatu daerah atau jika dipersempit, ekspresi sebuah seni pertunjukan suatu daerah, dapat diadopsi oleh daerah lainnya, atau seni pertunjukan lainnya. Tidak sedikit ekspresi musikal masyarakat Bali yang diadopsi oleh masyarakat Banyuwangi, baik dalam aspek gerak atau bentuk ekspresi musikalnya. Elemen-elemen yang diadopsi secara kreatif diolah dan dicampur sedemikian rupa menjadi ekspresi musikal yang baru yang sesuai dengan fungsi dan kegunaannya bagi masyarakat Banyuwangi sendiri.

Musik iringan gandrung Banyuwangi misalnya, berawal dari motif yang sederhana, dalam tempo yang 'ogah-ogahan', didorong oleh teriakan-teriakan kreatif seorang 'dalang', hingga menjadi lagu dengan tempo yang lambat, merupakan awal ekspresi yang terus

dikembangkan dengan berbagai variasi sehingga menjadi kesatuan pertunjukan semalam-suntuk. Musik Bali juga biasanya berawal dari motif sederhana, dikembangkan sedemikian rupa, dengan kecepatan tempo disertai dinamika yang berubah-ubah, dijaga intensitas dan ekspresinya sedemikian ketat sehingga menjadi sebuah sinkronisasi yang dahsyat, juga berpengaruh kuat dalam musik Banyuwangi. Teknik *interlocking* yang *super-complicated* dalam kotekan Bali, misalnya, sedikit banyak terdengar dalam musik gandrung Banyuwangi meski dalam tataran yang lebih moderat.

4. Estetika

Dalam musik konvensional, termasuk musik tradisi dan musik rakyat, keindahan musikal umumnya dibungkus oleh semacam bentuk musikal yang baku (*pakem*). ‘Baju luar’ ini harus dilucuti jika kita ingin tahu keindahan di dalamnya. Tetapi sebelum melucuti ‘baju luar’ itu, ada baiknya kita mengamati estetika atau keindahan ‘baju luar’ itu sendiri.

Musik Bali pada umumnya, secara *ethereal* memiliki bentuk dari yang terkecil, terpendek, hanya terdiri atas sebuah melodi yang diulang-ulang, hingga sampai pada bentuk ‘simfonis’ yang *multi-movement* (beberapa bagian) dan juga *multi-layers* (berlapis-lapis). Sebuah pola ritme yang diulang-ulang secara *ostinato*, di atas atau di bawahnya seringkali ditimpali dengan berbagai variasi ritme yang membentuk *interlocking*. Demikianlah misalnya salah satu contoh *interlocking* sederhana yang terjadi pada musik prosesi. Pola kolotomik yang umum seperti itu di Bali disebut *gilak*, yakni bentuk 8, 16 atau 32 ketukan.

Gilak yang lebih rumit dapat kita jumpai pada *gamelan bebonangan*, sebuah ansambel yang terdiri atas gong, kendang dan cengceng. Tetapi pola *ostinato* kolotomik yang lebih rumit dan sangat ketat pola *interlocking*nya dapat kita dengarkan dari musik tarian *gegaboran*. Sedangkan bentuk musikal yang lebih besar dapat kita jumpai pada musik *lelambatan* yang biasanya didahului dengan suasana meditatif oleh rebab dan suling, diberi suara latar oleh bunyi *jegogan*. Irama meditatif ini selanjutnya dikembangkan sedemikian rupa, melodi yang megah dimainkan oleh terompong, disertai bermacam variasi

melodi yang mampu membawa kita ke arah nuansa kekayaan musikal Bali. Perubahan tempo dan intensitas sesekali menghentak sampai kepada puncaknya yakni bagian utama dari *lelambatan* yang disebut *pengawak*. Musik ini salah satu contoh genre musik Bali yang memiliki bentuk formal yang besar, yang bila dimainkan bisa memakan waktu tidak kurang selama 45 menit hingga 1 jam untuk sebuah komposisi. Tidak kalah besarnya dari sebuah karya musik simfoni atau sebuah fantasia yang terdiri paling tidak atas 4 bagian.

Demikianlah salah satu contoh ‘baju luar’ dari bentuk musikal yang dapat kita jumpai pada musik Bali. Jika kita lucuti ‘baju luar’ tersebut dan ingin tahu apa yang ada di dalamnya, maka keindahan yang esensial dapat kita dengarkan dari idiom musikalnya, yakni melodi dan berbagai elemen musikal yang membuatnya hidup. Selain nuansa meditatif yang ada, kita sering dibuat amat sangat terangsang oleh gerakan yang lincah musik Bali, seolah mengajak kita untuk ikut bergerak. Musik *Jegog* misalnya, mampu membuat masyarakat Jepang tergila-gila karena intensitas dan ritme yang mengaung-aung seperti macan yang lagi birahi. Ruh-ruh atau dalam bahasa Bali *taksu* semacam inilah yang memberi hidup musik Bali dan membuat kita terkesima dengan estetika yang memuncak semacam itu.

Perbedaan yang sangat kontras dengan gairah estetika semacam itu juga dapat kita temui, misalnya pada gamelan selonding yang dianggap sangat sakral dan hanya dipergunakan pada upacara ritual yang konteksnya bersifat khusus. Bahkan, instrumen gamelan selonding yang ada sekarang ini dipercaya merupakan tiruan dari yang asli yang berupa pemberian dari Sang Hyang Widhi (*God's given*). Gamelan selonding terbuat dari besi, figurasi (tema-tema) dan melodi keseluruhannya memiliki warna bunyi yang unik, yang sangat berbeda dengan bunyi tajam dari gamelan perunggu pada umumnya. Gamelan selonding sangat sakral, oleh karena itu penikmatan estetikanya tidak untuk ‘*the ultimate pleasures*’ melainkan untuk ‘*the ultimate prayers*’ (doa-doa yang khusus’).

Itulah sekelumit tentang estetika musik Bali, baik dari aspek bentuk komposisi maupun ‘*inner beauty*’nya. Karena masyarakat tradisional Osing sebelumnya juga memiliki kepercayaan yang

hampir mirip dengan masyarakat Bali, yakni Hinduisme, maka tidak tertutup kemungkinan masyarakat tradisional Osing juga mempunyai karakteristik *taksu* sebagai ruh-ruh atau idiom-idiom yang memberi nafas hidup keseniannya. Musik gandrung Banyuwangi tidak akan memberi arti apa-apa bagi masyarakat Banyuwangi jika tidak ada *taksu* di dalamnya. Mereka juga memiliki ritus-ritus khusus yang diimplementasikan melalui musik. Legenda-legenda dan mitos-mitos yang ada seringkali melatar-belakangi awal mula munculnya sebuah kesenian tertentu, atau menjadi lakon dari pertunjukan tertentu. Hal seperti ini tidak lain adalah kearifan lokal (*local wisdom*) yang ingin ditransmisikan melalui kesenian dan dijaga kontinuitasnya.

Dari aspek bentuk dan komposisinya, berbagai genre musik Banyuwangi yang ada kemungkinan juga mendapat pengaruh dari Bali dan bahkan Jawa. Pengaruh yang diadopsi secara kreatif hingga menyatu dengan estetika setempat, menghasilkan nilai-nilai yang baru, pengejawantahan bentuk yang baru yang cocok dengan karakteristik masyarakatnya, niscaya adalah ekspresi kesenian yang kemudian menjadi original. Pengaruh musikal dan nilai-nilai budaya lainnya adalah juga sebuah keniscayaan karena kedekatan posisi geografis dan bahkan terlebih-lebih ketika mereka juga memiliki (*share*) latarbelakang historis yang hampir mirip.

Maka demikianlah yang terjadi atas musik Banyuwangi, mereka memiliki karakteristik yang spesifik, original, tetapi sebagian juga karena hasil kreatif yang mengadopsi gaya, estetika, bentuk dan ekspresi kesenian dari Bali. Sejauh proses bermula hingga dapat diterima menjadi bagian hidup dan nilai-nilai budaya dari masyarakatnya, bahkan telah dipahami sebagai bagian dari nilai-nilai historis masyarakatnya, maka pengaruh apapun dan sebesar apapun sebuah nilai musikal, tidak dapat disangkal menjadi ekspresi yang original dari masyarakat tersebut.

Kesimpulan

Keruntuhan kejayaan hegemoni kerajaan Majapahit atas seluruh wilayah Nusantara dulu, meliputi Madagaskar di Afrika, sebagian Malaysia dan Mindanao (Filipina Selatan), merupakan monumental

historis yang maha dahsyat, menunjukkan kemajuan dan kejayaan ekonomi, politik, militer dan kebudayaan nusantara ketika itu. Sebagian besar peninggalan Majapahit berupa bahasa dan kesenian masih tersisa di beberapa wilayah di luar Nusantara yang sekarang (Indonesia). Tanpa kehadiran tokoh fenomenal sekaliber Gajah Mada, tidak mungkin Majapahit sanggup menguasai wilayah geografis yang sangat luas itu.

Keruntuhan Majapahit dan peristiwa migrasi sebagian dari masyarakatnya ke Bali (mempertahankan budaya, kesenian dan Hinduisme hingga sekarang), ke Banyuwangi (yang selama 200 tahun lebih mempertahankan budaya, kesenian dan Hinduisme melalui perang puputan), dan ke puncak Tengger (mempertahankan Hindu Jawa hingga sekarang), dapat dibayangkan sebagai sebuah ledakan kultural besar (*cultural big bang*).

Peristiwa keruntuhan Majapahit menyisakan kepahitan, karena seandainya kerajaan ini terus berjaya hingga sekarang, pastilah Nusantara yang sekarang kemungkinan besar sudah maju pesat secara ekonomi, politik, kebudayaan, teknologi dan sains hingga kejayaan militernya yang mungkin sekaliber dengan sebuah negara adidaya (*super power*). Tetapi, keruntuhan Majapahit juga sekaligus merupakan berkah dalam kenistapaan (*blessings in disguise*), karena dengan begitu kita memiliki keunikan Bali, Banyuwangi dan Tengger sebagai monumen historis yang hidup dan terus berkembang dalam dialog kultural mereka hingga sekarang ini.

Bukan hanya itu, sebagian besar wilayah Indonesia yang sekarang juga sebagian besar dari wilayah nusantara dulu. Kebudayaan yang kita warisi dari Majapahit sebagian besar juga menjadi kebudayaan Indonesia kini. Bahkan teknologi yang kita warisi dari Majapahit juga masih kita pertahankan hingga sekarang ini, misalnya teknologi pembuatan instrumen gamelan perunggu, dan bahkan teknologi pembuatan batu bata merah pun kita warisi dari Majapahit, tidak berkembang hingga sekarang. Sayang sekali, selama sekian ratus tahun sejak keruntuhan Majapahit, kita tidak bisa kembali berjaya di kancah internasional dalam berbagai bidang. Malahan kita cenderung menjadi bangsa pecundang. Sayang sekali sang Mahapatih Gajahmada tidak memiliki kader penerus yang sekaliber dia dalam berbagai hal.

Tetapi masih beruntung kita memiliki Bali, Banyuwangi dan masyarakat Tengger yang masih mampu mempertahankan sebagian besar kebudayaan dan kesenian Majapahit, mampu berproses, berdialog dalam perkembangan sejarah, menjadi wilayah-wilayah yang secara kultural sangat unik. Itulah yang penulis sebut sebagai monumen sejarah yang hidup dan berkembang.

Bali dan Banyuwangi memiliki kekhususan karena letak geografis keduanya yang berdekatan. Saling pengaruh mestinya hal yang wajar terjadi. Tetapi pengaruh yang hanya bersifat luaran (*ethereal*) temporer tentu cepat punah dengan sendirinya. Hebatnya masyarakat Banyuwangi dapat menerima pengaruh dari Bali maupun Jawa, tetapi mengendapkannya dalam-dalam, melakukan sublimasi, sehingga mampu secara kreatif menjadikannya sesuatu yang baru, diterima masyarakatnya dan diakui sebagai nilai-nilai hidup dan berkesenian mereka. Jika sudah melalui proses semacam ini, maka sesuatu yang baru itu tadi, walau sebagian didapat dari mengadopsi pengaruh lain, maka terjadilah sesuatu yang original dan tipikal karakteristik masyarakat itu. Demikianlah esensi yang dapat disarikan dari proses penerimaan pengaruh musik Bali terhadap musik Banyuwangi.

Kesimpulan dan uraian sebelumnya dari tulisan ini adalah bukan hasil analisis teknis, melainkan dari hasil perenungan atas peristiwa musikal antara musik Bali dan musik Banyuwangi. Pengaruh-pengaruh musik Bali yang diadap secara kreatif oleh masyarakat Banyuwangi, menjadi musik original yang karakteristik Banyuwangi, adalah hasil proses dialogi berkesenian masyarakat Banyuwangi yang sudah terjadi selama ratusan tahun. Proses itu dimulai sejak mereka masing-masing sebagai kerajaan otonom hingga kejatuhan mereka atas hegemoni Majapahit dan kembali menjadi kerajaan-kerajaan otonom lagi, hingga mereka menjadi bagian yang sangat penting sebagai salah satu monumen historis yang hidup dalam ke-Indonesiaan kini.

Dengan demikian, jika sidang pembaca mengharapkan hasil analisis teknis musikologis dari sekilas tentang pengaruh musik Bali atas musik Banyuwangi ini, maka yang akan didapatkan adalah kekecewaan. Sejak awal sudah ditegaskan bahwa tulisan ini lebih bersifat *prosaic* dari interpretasi yang lebih bersifat apresiasi. Jadi lebih

tepat jika membaca tulisan ini sambil membayangkan apa yang kita dengarkan atau kita lihat dalam pertunjukannya.

Sekian, semoga tulisan ini dapat memberi apresiasi yang lain dari yang sudah ada dan semoga kita dapat lebih menghayati kekayaan keberagaman khasanah budaya musikal bangsa kita, menghargainya sebagai warisan berbagai-bagai permata yang dengan segenap kepandaian kita, perlu kita gosok-gosok hingga mengkilap, cemerlang, dan mampu mempesona lebih banyak orang dari ujung dunia yang satu ke ujung dunia lainnya.

Kepustakaan

- Arsana, I Nyoman Cau. 2004. "Gamelan Janger: Hibrida Musik Banyuwangi dan Bali, Sebuah Akulturasi Budaya." Tesis. Program Pascasarjana, Universitas gadjah Mada, Yogyakarta. 35-40. Lihat juga Michael Tanzer. 2000. *Gamelan Gong Kebyar: the Art of Twentieth-Century Balinese Music*. University Press. UCLA Los Angeles.
- Bandem, I Made. 2004. *Kaja dan Kelod: Tarian Bali dalam Transisi*. Badan Penerbit ISI Yogyakarta.
- Budiyono, Sunu Catur. 2001. "Silang Budaya: Seni Pertunjukan Janger Banyuwangi". Makalah Seminar.
- Buys, JS Brandt. 1980. "East Java", dalam *The New Grove's of Music and Musicians*. Stanley Sadie (Ed.). London: McMillan, Vol 9.
- Buys JS, Brandt dan Buys-van Zijp, Brandt. 1926. Dalam naskah ilmiah berjudul " Over Muziek in het Banjoewangiesche," dalam jurnal *Djawa* no 6.
- "Diverse Indonesia: The Osing People of east Java." Baca lebih lanjut dari <http://www.baliblog.com/06-04/diverse-indonesia-the-osing-people-of-east-java.html>.
- McPhee, Colin.1966. *Music in Bali*. UCLA Press. Los Angeles.
- Miron, Amanda. 2001. *History of Bali*. University of Hawaii Press.
- Murgiyanto, Sal M. dan A.M. Munardi. 1991. *Seblang dan Gandrung: Dua Bentuk Tari Tradisi di Banyuwangi*, Depdiknas, Jakarta.
- Noerdian, BS. "Kesenian Jinggoan" Makalah Seminar, tt.

- Pemda Tingkat I Bali, 1986. "Sejarah Bali. Proyek Penyusunan Sejarah Bali."
- Pigeaud, Th. 1932. "Aantekeningen Betreffende den Javaanschen Oosthoek," dalam jurnal *Tijdschrift voor de Indische Taal-Land-en Volkunde* no 72.
- Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah. 1978. *Sejarah Daerah Bali*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Tanzer, Michael. 2006. "An Introduction to Balinese Music." Di baca dari [http://gsj.org/library display doc](http://gsj.org/library/display/doc).
- Tanzer, Michael. 1998. Periplus Edition. Hongkong.
- Tim Survey Konservatori Karawitan. 1973. "Laporan Penelitian." Tidak diterbitkan. 15.
- Tim Survey ASTI Bali. 1976. "Laporan Penelitian." Tidak diterbitkan.
- Wolbers, Paul Arthur. 1986. "Gandrung and Angklung from Banyuwangi: Remnants of a Past Shared with Bali," dalam *Asian Music* 18, 1 (Fall/Winter 1986).
- Zoete, Beryl de dan Spies, Walter. 1952. *Dance and Drama in Bali*. New York: Faber and Faber.

Toba Batak Popular Folksongs: Cross-Culture of Local Literature and Music

*My heart, which is so full to overflowing, has often been solaced
and refreshed by music when sick and weary*
(Martin Luther)

The music industry in Indonesia seems to be understood simply as popular and recording music with its present mass production and marketing done through electronic and online platforms. This has been such a success story that it gives no place to other genres such as folk music or local music genres room for competition. This paper studies Toba Batak folksongs utilizing object analysis as method. Musical elements such as style, genre, text, composition, transmission, and movement are studied at the macro level. Iberian singing styles as well as the introduction of *steigerungsprinzip* (a composition technique that employs climaxing in melody) is believed to have been brought by the RMG Missionaries to Batak communities. Consequently, many Toba Batak folksongs are elaborated using this technique. Not only the use of instrumentation is hybrid, but also the idiomatic use of *steigerungsprinzip*, as examples of syncretism in folk music, an example of cross-culture within this genre.

Introduction

An account on contemporary studies of culture in Indonesia made by Ariel Heryanto described how, for too long, the study of Indonesia has been narrowly focused on its political and economic institutions and elites, at the expense of other issues of concern experienced on a daily basis by the majority of its many millions of citizens. He went on saying that even when culture is taken seriously, academic studies of Indonesia tend to concentrate their inquiry around three types: the so-called “traditional,” “ethnic,” or “folk” cultures (which are often exoticized and presented as the “authentic” culture of the people), the state-sanctioned official version of national culture (as often propagated in schools and ceremonies), or the avant-garde or “high” cultures of the nation’s intelligentsia (celebrated in the academy, theater, and prestigious galleries). The everyday life, where popular culture permeates, is significantly understudied.¹

Indonesia exhibits a rich diversity of cultural forms ranging from old Malay preserved mainly in the remote interiors of Sumatra and Borneo, to traditional Javanese and Balinese forms influenced by Hindu stories of Mahabharata and Ramayana, to modern culture that evolved within this complex heritage.²

Geographically, Sumatra is the westernmost of the major islands, and the second largest of the Greater Sunda group after Borneo. It is surrounded by the Indian Ocean and Malay Archipelago’s interior seas. Sumatrans belong to an Oceanic branch of the mongoloid race and Austronesian (Malayo-polynesian) language family. Anthropologists today recognize six Batak tribes, each group differing in language and customs but yet partaking to a great extent of the same cultural matrix.²

Batak music can generally be classified under two broad categories, traditional and modern. Traditional Gondang Batak music refers to the indigenous music of cross-culture that formed contemporary Batak music including popular folksongs which are developed and

1 Ariel Heryanto. 2018. “Popular Culture and Identity Politics” in Robert W. Hefner (Ed.) *Routledge Handbook of Contemporary Indonesia*. New York, NY: Routledge. P. 372.

2 Arlin Dietrich Jansen. 1980. “Gonrang Music: Its Structure and Functions in Simalungun Batak Society in Sumatra” (Ph. D. Dissertation, University of Washington, 1980), p. 10.

acculturated with Western influences. This chapter examines Toba Batak folksongs that flourished in the Toba Batak region as a result of Christianization and Westernization since the early 19th century. As a product of cross-culture and hybridism, Toba Batak folksongs provide characteristic information of Batak society specifically as well as Indonesians at large who also enjoy the dynamism of the genre. The analysis considers Titon's (1984) study of genre based on the study of repertoires with six basic elements: style, genres, texts, composition, transmission, and movement.³ Furthermore, the chapter considers four of five main trends of Koudal's methods in distinguishing the study of popular song and music tradition; ethnomusicology (the history of song), musicology (the music itself), words/folklore, and aesthetic/literary aspects.⁴

Considering the large number of studies documenting *gondang* music (see Jansen, 1980; Byl, 2014 et al) the examination focuses on modern Toba Batak folksongs known as newly composed popular music, by named or unknown Batak composers. These popular-styled folksongs took some time to develop into its present forms. Its history goes back not to the VOC period, since the Dutch left only little cultural heritage in Indonesia,⁵ but to the Rheinische Mission activities in early 19th century Batakland in North Sumatra, Indonesia.

Rheinische Mission Gesellschaft (RMG), headquartered at Barmen, West Germany, aimed to provide education for Batak people during the early 19th century. The curriculum included musical practice, singing and instrument playing (harmonium, trumpet, violin, etc.).⁶ So successful was this effort that in 1912 the number of schools reached four hundred and ninety-four public schools, two training colleges, and a technical school, compared with only one so called Dutch school.⁷ Since then, Western-derived musics such as military music,

3 Jeff Todd Titon, et.al. 1984. *World of Music: An Introduction to the Music of the World's People*. London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers.

4 Jens Henrik Koudal. Article "Ethnomusicology and Folk Music Research in Denmark", in *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 25., pp. 100-125.

5 Manuela Saragosa and Ronald van de Krol. 1995. "Most Indonesian buried Dutch past a long time ago" in *The Japan Times*, Friday, August 25. p. 17.

6 Jan S. Artonang. 1994. *Mission Schools in Batakland (Indonesia) 1861-1940*, translated by Robert R. Boehlke. Leiden: E. J. Brill. pp. 198-204 (curriculum)

7 Yoshiko Okazaki. 1994. "Music, Identity, and Religious Change Among the Toba Batak People of North Sumatra." Ph. D. Dissertation, University of California, Los Angeles. p. 48.

hymns, and patriotic songs were commonly taught in mission schools. Churches, also employed almost exclusively western music such as German chorals that were translated into Batak language. Because of this, the Batak people's spirit and love for singing developed strongly. They loved to sing in a church choir and, according to Jansen, a dozen or more choral groups clamored for an opportunity to sing during the Sunday morning service."⁸ When Jansen stayed in Simalungun, Batak, he was told by his local friends that every Batak considered himself a musician.⁹

Batak Folksongs

Bruno Nettl described folksong as folk music closely associated with a people, a nation, or a culture.¹⁰ Toba Batak folksongs belong to Toba Batak people and or the Batak people as a whole, its regions, and its cultures. These folksongs exhibit a newly adapted musical idiom, Western style, as a result of Westernization in Bataklands since the 19th century through RMG activities. Another definition by Bruno Nettl found in Gamble's thesis is that folk songs are often anonymously composed and are passed from one singer to another through oral tradition. In this respect, folk music resembles traditional music. Folk music always exists within the culture which also cultivates music ordinarily influences the style of the folk music.¹¹ But, not all Toba Batak folksongs are anonymous and resemble traditional music such as the centuries old gondang music.

An indigenous musical style found in gondang music is the "gondang apul-apul Debata" which has an asymmetrical rhythmic pattern, irregular structure and the uses a technique of climaxing (German *Steigerungsprinzip*) by playing around ascending pitch level."¹² (Listening 1: "Gondang Apul-apul Debata")

8 Arlin Dietrich Jansen. *op. cit.*, p. 27.

9 Arlin Dietrich Jansen, *Ibid.*, p. 31.

10 Bruno Nettl. 1973. *Folk and Traditional Music of Western Continents*. Englewood Cliffs, New Jersey, NJ: Prentice- Hall Inc. 2nd. Edition, p. 9.

11 Sue Gibbs Gamble. 1978. "A Spiral Curriculum Utilizing the Music of Java and Bali as a Model of Teaching Ethnic Music From Kindergarten through Grade Eight." Doctoral Dissertation, The Pennsylvania State University, p. 96.

12 Artur Simon. 1993. "Gondang, Gods, and Ancestors. Religious Implications of Batak Ceremonial Music" in *Yearbook for Traditional Music*, p. 83.

Another important study that describes this feature was carried out by the indigenous scholar L. Manik as cited by Okazaki: “The most characteristic feature of the musical structure of the Toba Batak *gondang* is its syncopated rhythmic pattern repeated throughout a piece.”¹³

Section B and C of the example 1 (“Alusiah”) demonstrates the *Steigerungsprinzip* (the principle of through climaxing) with its melodic climax on the e^2 ; which in section B is characterized by a rapid conjunct motion. Section C on the contrary, has its resolution using a considerably elongation notes which start on the third beat, as if to camouflage an asymmetrical rhythmic pattern. On the other hand, syncopated rhythmic pattern is contrast to regular beat, can be found in example 4 (“Sing-sing so”) which has an AABA form. (Listening 2: “Alusiau”).

A large number of Toba Batak songs can be found in other regions as well. For centuries, indigenous poetry, known as *Pantun*, and story-telling have been popular means of artistic expression for the Batak, and their music has served as a vehicle for the transmission of their *pantun*. The music examples below have gained popularity throughout Indonesia, with stanzas generally consisting of two or four lines and a refrain.

Basically many of songs are quite similar to the system of church modes as well as the rhythmic structure of early Lutheran hymns. Moreover, the singing style is frequently in the so-called *tempo giusto*, i.e. a moderate (neither too fast nor too slow) allegro.¹⁴

Batak boys generally sing with acoustic guitar accompaniment. This precisely performs the ideas of syncretism as this singing activities accompanied by guitar ensembles owes much to Iberian influences but yet has a very distinctive Batak sound.¹⁵ Another type commonly exists in the music is related to the idea of the minor key and sad feeling. This idea is also perceptible in the Iberian-influenced guitar songs sung throughout Sumatra.

13 Yoshiko Okazaki. *op. cit.* p. 87.

14 The meaning of *tempo giusto* such as described by Arthur Jacobs in *The New Penguin Dictionary of Music* (Penguin Group Publisher, England, 1990) 8th edition, p. 160.

15 Arlin Dietrich Jansen, *op. cit.*, p. 28.

Another common practice in villages, especially by men during the evening after work, is the singing and playing of folksongs for self-entertainment or group amusement. Various flutes, jaw's harp, spike fiddle, xylophone, bamboo *sarunei*, and other instruments lend to the accompaniment of songs or playing ornamented interludes.¹⁶

The Toba Batak text is often derived from indigenous *pantun*, a strophic poem which consists of a series of stanzas. A major characteristic of Toba Batak folksongs are their strophic structure. The poetry of Toba Batak songs communicate subject matters such as unrequited love (seen in "Alusiau"), or little songs, example (2) "Rambadia", drinking songs (seen in "Lisoi-lisoi"), or sailing songs ("Sing-sing so"). However, songs involving rubber activities, agriculture and pastorals as well as sadness and longing songs are also common. According to Zuckerkandl, tones express emotion in a similar (but no more than similar) manner to the way words signify the things they denote, that is, that tones serve as a means of communicating emotion.¹⁷

Toba Batak folksongs commonly carry an AABA structure, even though many exceptions can be found. According to Nettl, AABA is also very common in German folk music.¹⁸ The same structure of music that was introduced to Batak people by the missionaries of RMG. (see "Lisoi-Lisoi") The meter often used in Toba Batak folksongs is isometric, that is, carrying a single meter throughout the song. The singing style is typically (to borrow Lomax's term) "Eurasian", defined by a high, strident, and harsh pitch with ornamented tones passages and a sweet and melancholic music character.¹⁹

16 Arlin Dietrich Jansen, *Ibid.*, p. 188.

17 Victor Zuckerkandl. 1973. *Man the Musician*. New Jersey, NJ: Princeton University Press. p. 7.

18 Bruno Nettl. *op. cit.* p. 92.

19 Alan Lomax, as cited by Nettl, in Nettl. *Ibid.* p. 48.

Example 1 “Alusiau” in AABC form

Alusiau	Listen to me
Alusiau... Alusiau... Maragam-ragam do anggo sita-sita, di hita manisias, Marasing-asing do anggo pangidoan, di gunup-gunup jolma; Hamorang, hagabeon, hasangapon, ido dilului nadeba, Dinadeba asalma tarbarita goarna tahe.	<i>Listen to me..., listen to me..., There are many kinds of ideas each men has, And each one has his own distinguished demands; Wealthiness, many off springs, and a high rankness , That's all, and there also those who dream of fames.</i>
Anggo diahu tang asing do sita-sita, asing pangidoanhu, Mansai ambal be unang pala mangincak, hamu sude diahu, Sasude nang na hugoari, indada i saut diahu, Sita-sita, diahu tung asing situtu do tahe.	<i>But for me, I have my own very special ideas and demands, Just don't tease me, friends, if its sounds strange, Everything that I named is not for my own sake, Mine, hence, sound very, very difference indeed.</i>
Tung holong ni roham i sambing do nahu parsita-sita, Tung denggan ni basam, basami do nahu hupaima-ima, Asi ni roham, daito unang loas au maila, Beha roham, dok mahatma, alusiau.	<i>Your love is the only thing that I have been dreaming for, And I have been waiting for your love for a long time, Your only love, dear, and let me be ashamed, Tell me how is your truly heart, dear and listen to me.</i>
Alusiau..., alusiau Alusiau..., alusiau	<i>Listen to me..., listen to me... Listen to me..., listen to me...</i>

Example 2 “Ramba Dia” in ABA form

Ramba dia	Which Clan
Ramba dia ramba muna da ito, rio-rio ramba naposo.	<i>Which group do you originally come from, dear, rio-rio is the youngest group</i>
Marga dia marga muna da ito, huso-huso na so huboto.	<i>What clan do you originally come from, dear, say, I really don't know.</i>
Ala tipang, tipang, tipang polo la bayak, ala rudeng, rudeng, rudeng pong.	<i>Let's pay for a tipang, (a name for a food stuff).</i>
Ala tipang, tipang, tipang polo la bayak, ala rudeng, rudeng, rudeng pong.	<i>Let's play for a rudeng, (a name a musical instrument).</i>
Langgo ramba nami da ito, parasaran ni ambaroba.	<i>Yes, dear, that is my group, which originally from a bird's nest.</i>
Langgo marga muna da ito, indada tarpaboa-bo.	<i>From where originally my clan is, I can't tell you now.</i>

Example 3 “Lisoi-Lisoi” in AABC form

Lisoi-Lisoi	Let's Toast
Dongan sapanghilalaan, oh, parmitu Dongan sapartinaonan, oh, parmitu	<i>My bosom friends, oh, you drinkers, My companions in anguish, oh, you drinkers.</i>
Arsak rap tahalupahon, oh, parmitu Tole ma rap mangendehon, olo, parmitu.	<i>It's hard to forget this distressed, oh, ... you drinkers, that's good, let's serve for a toast then.</i>
Lisoi, lisoi, lisoi, lisoi, oh, tutu Lisoi, lisoi, lisoi, lisoi, inum ma tuak ti, lisoi!	<i>Toast, toast, toast, oh, you drinkers, Toast, toast, toast, oh, swallow your tuak now, lisoi!</i>
Sirupma, sirupma, dorgukma, dorgukma, handit ma gelas mi, Sirupma, sirupma, dorgukma, dorgukma, ingkon rumaor, doi	<i>Sip it , sip it, swallow it, swallow it, raise your glass now, Sip it, sip it, swallow it, swallow it, this is happiness</i>

Example 4 “Sing-Sing So” in AABA form

Sing-Sing So	Row-Row the Boat
Ue, lugahon au da parau, ullushon au da alogo, Taripar dolok, dohot tao.	<i>My boat, take me there, The wind, blows me across the hill and the lake (Toba lake).</i>
Ue, lugahon au da parau, ullushon au da alogo, Tu huta ni Datulangi.	<i>My boat, take me there, The wind, take me to my uncle’s home</i>
So tung manimbil, roham da hasian, Paima so ro sirongkap ni tondim, Tiur do tongtong, langka ni baoadi, Tarsongon, parbinsar ni mataniari da	<i>Don’t run away from your own heart, Before the coming of your mate Your sweet heart steps very fine, Like the rising of the sun</i>
Ue, lugahon au da parau, ullushon au da alogo, tu huta ni Datulangi.	<i>My boat, take me there, The wind, take me to my uncle’s home</i>

Conclusion

Despite strong Western influences, all examples above are distinctively Toba Batak as folksongs delivered in a traditional popular style. Its repertoire is usually transmitted through a notation system known as *not angka* (numerical notation) or *not balok*, (block notation), an adaptation of cypher notation, which was used by Westerners as a fast and convenient mean to teach music to the indigenous population.²⁰

A musicological study pointed out that all popular music is folk music and folk music has become an integral part of popular music. Folk music, belongs to that part of a nation’s culture that has accumulated from experiences and needs of the people as a whole, rather than being created by and for an intellectual minority. Folk music is certainly the ancestor and moving spirit of much popular music making. In another words following the strong resurgence of public interest in folk music, it has thus become an accepted and important part of the popular musical scene.²¹

20 Arlin Dietrich Jansen. *op. cit.* p. 224.
21 Peter Gammond. 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. New York, NY: Oxford University Press. pp. 198-200.

Bibliographies

- Aritonang, Jan S. 1994. *Mission Schools in Batakland (Indonesia) 1861-1940*, translated by Robert R. Boehlke. Leiden: E. J. Brill. pp. 198-204 (curriculum)
- Gamble, Sue Gibbs. 1978. "A Spiral Curriculum Utilizing the Music of Java and Bali as a Model of Teaching Ethnic Music From Kindergarten through Grade Eight". Doctoral Dissertation, The Pennsylvania State University, 1978.
- Gammond, Peter. 1991. *The Oxford Companion to Popular Music*. New York, NY: Oxford University Press.
- Heryanto, Ariel. 2018. "Popular Culture and Identity Politics" in Robert W. Hefner (Ed.) *Routledge Handbook of Contemporary Indonesia*. New York, NY: Routledge.
- Jansen, Arlin Dietrich. 1980. "Gonrang (sic) Music: Its Structure and Functions in Simalungun Batak Society in Sumatra." Ph.D. Dissertation, Washington, DC: University of Washington.
- Koudal, Jens Henrik. 1993. "Ethnomusicology and Folk Music Research in Denmark," in *Yearbook for Traditional Music*. Vol. 25 pp. 100-125.
- Nettl, Bruno. 1973. *Folk and Traditional Music of Western Continents*. New Jersey, NJ: Prentice- Hall, Inc. Englewood Cliffs. 2nd Edition.
- Okazaki, Yoshiko. 1994. "Music, Identity, and Religious Change Among the Toba Batak People of North Sumatra." Ph.D. Dissertation. Los Angeles, LA: University of California.
- Sadie, Stanley (editor). 1984. "Indonesia" in *The New Grove Dictionary of Music and Musician* Vol. 18 New York, NY: Macmillan Press Limited.
- Saragosa, Manuela and Krol, Ronald van de. 1995. "Most Indonesian buried Dutch past a long time ago" in *The Japan Times*, Friday, August 25.
- Simon, Artur. 1993. "Gondang, Gods, and Ancestors. Religious Implications of Batak Ceremonial Music" in *Yearsbook for Traditional Music*. p. 83.
- Titon, Jeff Todd et.al. 1984. *World of Music; An Introduction to the Music of the World's People*. London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers.
- Zuckermandl, Victor. 1973. *Man the Musician*. New Jersey, NJ: Princeton University Press.

Recent Development of Ethnomusicological Studies in Indonesia after Jaap Kunt Visits in 1930's

*Music expresses that which cannot be said
and on which it is impossible to be silent*
(Victor Hugo)

It was a remarkable effect scientifically that soon after the late Kunst visits in Indonesia during the early 1930s that the development of non-Western music studies all over the world had had become so quickly developed. The name Jaap (or Jacob) Kunst is always associated to the study of the gamelan music of Indonesia for since then, after one of his PhD students, so-called Mantle Hood, completed his study on the topic of “The Nuclear Theme as a Determinant of Patet in Javanese Music” in 1954, the gamelan studies and practice has become developed throughout the world best known universities. Accordingly, in the USA alone there are now more than 200 gamelan groups have been established.

The ideas and the establishment of ethnomusicology would not be happened if Jaap Kunst, as an ethnologist, had never been visited

Indonesia in his life time. His visit to Indonesia was also at the right time when the comparative musicology have no longer popular amongst the Western scholars. His works have become world-widely well known. Amongst them were written whilst he was in Indonesia; i.e. the Music of Bali (1925 in Dutch), the Music of Java (originally in Dutch in 1934, last English edition 1973), Music in New Guinea (1967), Music in Nias (1939), Music in Flores (1942) and numerous other books, publications, recordings and musical instruments collections that made Jaap Kunst as the most outstanding scholar on the study of Indonesian musical traditions.

It should be noted here that soon after his completion of his doctorate study, Mantle Hood extends the study of ethnomusicology not only as a field study but also as a participatory field study, so on the other hand, a researcher in ethnomusicological study should a participant observer as well. This school of thought, hand in hand with his theory on 'bi-musicality', have become very popular since then and thus the center of the study of ethnomusicology has moved from the Netherlands to the United States. With his school of thought, Mantle Hood then settled up the teaching of the gamelan as a practice not only as a theoretical approach or the study of the documents and or recordings. The first gamelan instruments were brought to UCLA in early 1960 right after the Department of Ethnomusicology has been established. Soon after this, he also inviting a gamelan maestro from Yogyakarta, a great maestro gamelan so-called Ki Tjokrowasito, the very best teacher of gamelan, to teach in UCLA. This followed by inviting Indonesian scholars in the performing arts to study ethnomusicology and to teach gamelan and dance at the universities in he USA in early 1970s. This movement of exchange have made that the gamelan and dance of Indonesia have become so widely spread out throughout the USA.

Indonesia, however, was very late in responding the trends. The first school of ethnomusicology was established at Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta in early 1980s, followed by Universitas Sumatra Utara (USU) and Universitas Gadjah Mada in early 1990s. The first society of ethnomusicology was established also in early 1990s but had died out in early 2000 despite that the study of the discipline is growing steadily.

From the description above, we noticed that the creation of the discipline of ethnomusicology was established in the Netherlands but was developed in the USA while the idea was brought by Jaap Kunst from Indonesia. Whereas there were direct influences from the USA to the development of ethnomusicological study in Indonesia, less influences were directly come from the Netherlands.

Jaap Kunst the Ethnographer

Jaap Kunst left the Netherlands in the spring of 1919, set sail for Indonesia with his trio where he was as violinist, made 95 concerts in eight months in numerous clubs on Java, Sumatra, Sulawesi and Borneo. But then it was in Java that he heard the Javanese gamelan for the first time at the court of the Paku Alam in Yogyakarta. For him, this first encountered with the gamelan was so fascinating experience that he decided not to return to the Netherlands but to stay in Java to study this Javanese music (Heins et.al. 1994: 14). From then on, this occasion has also marked the beginning of Kunst as ethnographer whose interest is doing the field work in Indonesia. The spirit of field work at that time means to record as much music as it can and also to collect the folk musical instruments as many as possible. This spirit can be seen at Leiden Tropical Museum as it is the home of so many recordings and musical instruments collected by Kunst as an ethnographer. The collection reveals his passion for his field, which contains 2,500 books and professional journals, 3,000 photos, slides and negatives, 7 films, 800 records, tapes and wax cylinders and 8400 letters describing 1250 people written between 1919 and 1960. (Ibid). This showed how he was so enthusiastic in his works as an ethnographer and as an adventurer to Indonesia.

Early times of Kunst activities as an ethnographer was so interesting since he was so delighted as he seen for the first time in his life such a huge gamelan music and plenty of numbers of Javanese folk music. Look at his impression about early Java as described by a writer: "While in Java, he found 7,500 gamelan orchestra sets in the region of central Java alone. Since each had a place for about 15 musicians he reasoned there must have been about 150,000 musicians in Java at the time. This meant that 1 in every 100 Indonesians must

be a musician.” (“On the Ethnomusicologist Jaap Kunst”, unknown resource). Moreover, he took photos, made lists of instruments, made field recordings initially on wax cylinders and wrote books; on the music of Bali in 1925, of Java in 1934, New Guinea in 1967, Nias in 1939 and Flores in 1942. Accordingly, he also wrote articles; *Indigenous Music and the Christian Mission* in 1947, *Musicologica* in 1950, *Ancient Western Songs from Eastern Countries* in 1934, *Music and Dance in the Outer Provinces* in 1946, *Music of the Kai Islands* in 1945 and *Two Thousand Years of South Sumatra Retold in its Music* in 1952, all for the museum in Jakarta. (Ibid.)

The most historical amongst his findings is when he coined the study of a new field so-called Ethnomusicology. As mentioned in the article on “Ethnomusicology” in *The New Groves Dictionary of Music and Musicians*, the origin of the term ethnomusicology is attributed to Jaap Kunst (1891-1960): *Musicologica: a Study of the Nature of Ethnomusicology, its Problems, Methods, and Representative Personalities*, 1950 (Pegg 2001:367 as cited by Hector R. Barrionuevo “Introduction to Ethnomusicology Theory and Method,” *A Discussion of Jaap Kunst’s Book*, 9/12/2001).

Barrionuevo goes on to say that Kunst defines ethnomusicology as the study of the “...traditional music and musical instruments of all cultural strata...” (Kunst 1974:1). It studies folk music and non-Western art music. Also, it studies sociological aspects of music; for ex., musical acculturation, the influence of foreign elements, class strata as it relates to music systems, etc. Kunst’s definition, does not include the study of Western art and/or popular music; these two, and especially popular music, now being the subject of scholarly studies (Hector R. Barrionuevo, *ibid.*) This wide definition posed some difficulty in determining what sort of musical study may be included under ethnomusicology, and has been so expanded by some scholars as to include all sounds produced by human beings.

Another account describes that “the term ethnomusicology is also inherently European-biased, as the idea of ‘ethnic’ usually (though not always) referred to music of non-European origins. Though the exact definition of ethnomusicology is still under debate, contemporary usage has shifted slightly to include all types of culturally or socially-

relevant music, and is generally considered a different field of study from the development of the “art music” of civilizations with long musical traditions like the upper classes of Western Europe, China and India” (<http://vistaweb.nlb.gov.sg>).

Indonesian Ethnomusicologists and the Development of Ethnomusicology in Indonesia

After coined the term ‘ethno-musicology’ in 1950, Jaap Kunst, who has so much interest in Indonesian music, sought to define a distinct discipline that would cover the study of all types of traditional and folk music as well as the “art music” of non-Western civilizations. This wide definition posed some difficulty in determining what sort of musical study may be included under ethnomusicology, and has been so expanded by some scholars as to include all sounds produced by human beings. (<http://vistaweb.nlb.gov.sg/>) In Indonesia, however, many of ethnomusicologists have their non-musical background, but they have gained doctoral degrees in ethnomusicology mostly from the United States universities, and they are teaching at several post graduate studies of ethnomusicology at some universities in Indonesia. They did good indeed on their academic teaching but for practice of non-western music where most of them originally derived from. For theoretical approach either on cultural anthropology nor musicology, there is some doubtful about their competency. Do these two science really matter for ethnomusicology?

Willard Rhodes, Founder of the Society for Ethnomusicology (SEM), described ethnomusicology as a blending of the methods of cultural anthropology and musicology, “a stepchild of both parents, a second class citizen of the social sciences and the humanities.” (Shelemay, Kay Kaufman (Ed.). (1992). *Ethnomusicology: history, definitions, and scope: a core collection of scholarly articles*. New York: Garland. p. 33). If we put this definition as a sole pre-requirement for the criteria of competency for every ethnomusicologist, I do believe there is none of Indonesian now so-called ethnomusicologists can really have expertise to teach the discipline. This is the most problem that made

this discipline as a theory hardly improving in Indonesia, regardless there is already schools with special of interest is ethnomusicology. It is ironic to say that ethnomusicology which is born out from Indonesia, brought to the Netherlands by Jaap Kunst who coined the name of the discipline, but is not really developed in its country of origin of Indonesia, if we might to say.

In fact, since the 1960s, the discipline mostly improved in the United States since Mantle Hood and Bruno Nettl contributed to furthering the study of ethnomusicology and developing frameworks for research methodology, fieldwork and the development of ethnomusicology programmes. Today, established programmes train new musicologists and anthropologists, who explore an ever-widening circle of interest areas. (<http://vistaweb.nlb.gov.sg>). In Indonesia, American ethnomusicologists are more influential than its counterpart of European, since most of Indonesian ethnomusicologists have earned their doctorate degree in ethnomusicology from the United States universities.

Here is to name schools which have ethnomusicology in its programmes:

- 1). Department of Ethnomusicology, Faculty of Performing Arts, Indonesia Institute of the Arts of Yogyakarta, Indonesia, established in 1985. (Retrieved from: <http://www.isi.ac.id>)
- 2). Department of Ethnomusicology, Faculty of Letters, University of North Sumatra (USU), Medan, Indonesia, established in 1979. (Retrieved from: <http://www.usu.uni.id>)
- 3). Study Program of Karawitan, formerly Karawitan or Gamelan Academy of Surakarta, recently named as Indonesia Institute of the Arts of Surakarta, Indonesia, established in July 15, 1964. (Retrieved from: <http://www.isi-ska.ac.id>)
- 4). Study Program of Karawitan, Bandung Higher School of the Arts (STSI Bandung), established in March 31, 1968. (Retrieved from: <http://www.stsi-bdg.ac.id>)
- 5). Department of Karawitan, formerly Dance Academy of Denpasar, recently named as Institute of the Arts of Denpasar, Bali, Indonesia, established in 1967. (Retrieved from: <http://www.isi-dps.ac.id>)

- 6). Study Program of Performing Arts, formerly Jakarta Arts Center recently named as Jakarta Institute of the Arts, Indonesia, established in November 10, 1968. (Retrieved from: <http://www.ikj.ac.id>)
- 7). Study Program of Karawitan, formerly Karawitan or Gamelan Academy of Padangpanjang, recently named as Indonesia Institute of the Arts of Padangpanjang, Indonesia, established in December 25, 1965. (Retrieved from: <http://www.pdat.co.id/pertiti>)
- 8). Study Program of Ethnomusicology, Graduate Studies of Faculty of Cultural Science, University of Gadjahmada, Yogyakarta, Indonesia, established in 1989. (Retrieved from: <http://fib.ugm.ac.id>)

Despite those schools there was only one association for ethnomusicology namely Masyarakat Seni Pertunjukan Indonesia (MSPI) or Performing Arts Society of Indonesia which now is inactive. Less of seminars of national or international levels made the level of study of ethnomusicology in Indonesia is unknown despite that in fact most of the schools pay attention of its focus of study more to the performance practice of gamelan, dance or any other traditional performing arts of Indonesia rather than to the study of musicology itself. Less of journals on ethnomusicology is also a common situation in Indonesia but to name Journal of *Mudra* of ISI Denpasar, Bali, Journal of *Panggung* of STSI Bandung, Journal of *Selonding* of Department of Ethnomusicology of ISI Yogyakarta, etc.

Most of prominent Indonesian ethnomusicologists were educated in the USA, to name some of them as the examples, they are:

1) R.M. Soedarsono

Professor R. M. Soedarsono is a prominent Indonesian dancer as well as a scholar who opened up a new era of Asian Arts Studies based on western academic perspectives.

Born in the ancient city of Yogyakarta, Central Java, Indonesia in 1933, he was trained in the dance from childhood. As a legitimate inheritor of Yogyakarta-style dance, he has been actively engaged in performing not only in Indonesia but also abroad since 1958.

After receiving an M.A. in Cultural History from Gadjah Mada University in Yogyakarta, Professor Soedarsono served as director of the National Dance Academy in Yogyakarta from 1963 to 1980. During that period, he also undertook various activities in Europe and the U.S., including, for example, a lecture in Paris in 1967 and the study of modern dance and ballet at the University of Hawaii with a grant from the Rockefeller Foundation. In 1969, he was offered the post of visiting artist by the University of California, Los Angeles, and wrote the highly-praised dance drama, “Ramayana”. In addition, in 1970, he produced the dance drama “Gadjah Mada” based on the motif of the ancient kingdom of Java, which was followed by many other similar dance dramas. Professor Soedarsono’s dance dramas were different from traditional Javanese which use narration and words, and, instead, represent a new form of music-dance-drama based on the form of the Western ballet. The introduction of this novel form of Javanese dance has earned him high praise.

In 1983, his research was compiled in his doctoral dissertation, “Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in the Court of Yogyakarta”, which was published in 1984 by the Gadjah Mada University Press. It is the result of thorough research on Yogyakarta-style dance drama in Central Java, encompassing the disciplines of history, the arts and literature. Subsequently, this research made an internationally important academic contribution to Javanese Arts Studies including dance dramas.

After his teaching experiences abroad, he assumed various important posts in Indonesia: Chairman, the Research Project for National Culture; Vice Rector, Indonesian Institute of the Arts Yogyakarta; Chairman, Consortium for the Arts, Ministry of Education and Culture of the Republic of Indonesia; Professor of the History of Arts and Culture, Gadjah Mada University; and from 1992 to 1997, Rector, Indonesian Institute of the Arts Yogyakarta. In addition, he has been a board member of the Asia Pacific Society for Ethnomusicology since its foundation in 1993 by music scholars from the countries of this region, and has participated in international scholarly activities (Retrieved from: http://www.asianmonth.com/prize/english/winner/09_04.html).

2) I Made Bandem

I Made Bandem is one of the most well-known figures in Bali's art world today. He comes from a family of artists; his father is famous within the Balinese opera. Bandem started to learn Balinese dance at a very early age by imitating and watching his parents performing the Arja. By the age of ten he had already begun performing the Baris, Arja and Kebyar Duduk. After learning from his father, Bandem went on to expand his knowledge of dance by studying with many famous masters. He then gained his own fame from dancing the dance of the white monkey messenger in the Balinese Ramayana ballet.

After graduating from a conservatory in Bali, he won a scholarship to become one of the first Balinese dancers to study in the United States. He earned his Masters degree in dance from the University of California in Los Angeles, and in 1980 he earned his Ph.D. in Ethnomusicology from Wesleyan University in Connecticut. Upon his return to Bali, Bandem became the director of the Indonesian College of the Arts in Denpasar, a position he held for 16 years. He also was promoted to the position of Rector of the Indonesian Institute of the Arts (ISI) of Jogjakarta, the oldest art institute in Indonesia. Throughout his career, Bandem has been involved with numerous committees on art and culture in Bali. He is the founder and director of Cipta Budaya Foundation, and was a member of the Indonesian House Assembly from 1988 until 1998. Bandem was also a member of the Art Consortium of the Indonesian Education and Culture Department, from 1988 to the present time.

As a scholar, Bandem has spoken at many different conferences, both nationally and internationally. He has published many artifacts and books concerning music, dance, and art in general. As an artist he has performed throughout the world. He has led many performing groups to different world Expositions, including those in Vancouver, Brisbane, and Sevilla. In 1982 Bandem founded a performing group known as Dharma Shanti and started its first tour in Japan for the anniversary of Japan Foundation. He was chosen to be the artistic director for many colossal performances for PATA conferences, WTO Meeting and several other international conferences.

Among the many awards received by Bandem, those that most distinguish his contribution to the art world in Indonesia include the 1992 “Adhi Karya Award” from the Tourism, Post and Telecommunication Department of the Republic of Indonesia, for his success to support tourism by arts and cultural productions. In 1994 he received an International Music Council Award from UNESCO for his effort in the preservation and development of art in Bali, and the highest award, “Dharma Kusuma,” was awarded to him in 1995 by the Government of Bali. Additionally, the Shanggar Dewata Painting Association Ball awarded Bandem the “Lempal Prize” in 1998 for his involvement and contribution upon the world of visual art in Bali. (Retrieved from: <http://www.columbia.edu/cu/china/I.htm>)

3) Rahayu Supanggah

In 1949, Rahayu Supanggah was born into the family of a dalang (puppeteers), but he never had any plans of becoming a dalang, because he never had any plans of being a starving artist. In the hard economic times of the sixties, however, Supanggah was forced to study at an inexpensive school Konservatori Karawitan Indonesia, or the Indonesian Conservatory for Gamelan Studies, in Solo.

After he finished his studies at KOKAR (1967), he moved to ASKI (ISI) in Surakarta and in 1978 finished his advanced studies in the Arts program. In October of 1981, Supanggah won a scholarship from the French government to get his Masters Degree at the University of Paris VII, in Ethnomusicology, which he completed in 1985.

Rahayu Supanggah is a master of traditional forms, but is also considered a pioneer in innovative contemporary music in Indonesia. In his career as a musician, Rahayu Supanggah has been active as a gamelan musician, a singer, an arranger, a music director, an artistic director, an executive manager, a festival manager, a researcher, a writer, a guest speaker, a mentor, and a teacher, both within Indonesia and abroad. He has performed in over 40 countries.

He often composes and works alone, but he has also collaborated with many other artists, including: Peter Brook, Vincent McDermott,

Barbara Benary, Philip Corner, Jody Diamond, Neil Sorell, Alec Roth, Warner Kaegi, Alain Recoing, Sergio Leone, Toshi Tsuchitor, Katsura Kan, the Asian Fantasy Orchestra, Suka Hardjana, Sardono W. Kusomo, Retno Maruti, Suprpto Suryadarmo, Hajar Satoto, Agus Tasman, Sunaruno, Sal Murgiyanto, and many more. He himself has composed over 100 works.

Today he is still a teacher at STSI in Surakarta. Before he held this post, he taught at various universities in Canberra, France, Geneva, Holland, at Cambridge University in England, San Diego State University in America, and others. Rahayu, born in Boyolali regency and an internationally recognized ethnomusicologist, earned a doctorate in ethnomusicology from France's Université de Paris VII.

Rahayu has been exploring Javanese music for some 50 years, a journey that began with his studies at the Indonesian Karawitan Conservatory (KOKAR). He then continued his studies at the Surakarta campus of ASKI — which later became the Indonesian Higher Learning Institute of Art and is now the Indonesian Fine Arts Institute (ISI). Following this, he went to France. (Retrieved from: www.changeperformingarts.it/Supanggah/Supanggah.html).

4) Sumarsam

Sumarsam was born in Dander, Bojonegoro, East Java, Indonesia. He first performed gamelan at the age of seven. He began his formal gamelan education in 1961 at the Konservatori Karawitan Indonesia (KOKAR, now Sekolah Menengah Karawitan Indonesia/Sekolah Menengah Negeri 8) in Surakarta. He graduated in 1964 and began to teach, and in 1965 began to study at the newly opened Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI, now Sekolah Tinggi Seni Indonesia in Surakarta). He graduated in 1968 and did some co-teaching with Martopangrawit. ASKI participated in government programs to promote Indonesian culture abroad, and in 1970 Sumarsam was invited to Expo '70 in Osaka, Japan, where he worked seven months. In 1971 he was invited to teach at the Indonesian Embassy in Canberra, Australia. Afterwards he moved to the United States to become a visiting artist at Wesleyan University.

Inspired by Western academia, he pursued a master's degree in world music from Wesleyan University from 1974 to 1976. He graduated with the thesis "Inner Melody in Javanese Gamelan." He continued teaching and performing at various universities in the United States, and was made an artist-in-residence at Wesleyan in 1976.

From 1983 he began working on a Ph.D. from Cornell University in ethnomusicology and Southeast Asian Studies. His thesis was "Historical Contexts and Theories of Javanese Music." It was later revised and published as *Gamelan: Cultural Interaction and Musical Development in Central Java*. He was made adjunct professor at Wesleyan in 1992 (Retrieved from: <http://www.wesleyan.edu/templates/dept/musc>).

5) Endo Suanda

Born in Majalengka, West Java in 1947, he was a gamelan player as well as a dancer since he was 10 year old. From 1969 he learnt to make masks, composing dance and gamelan works. He went to Bandung to study at Bandung Dance Academy and to Yogyakarta to study at Dance Academy of Yogyakarta and completed his first degree in 1976. His MA was from Wesleyan University (1983) and his PhD in Ethnomusicology was from Washington University (1991).

Since he was returned from USA he was then received his teaching position as Dance Academy of Bandung and also teaching at the Jakarta Institute of the Arts, as well as a consultant at the Department of Ethnomusicology of the North Sumatra University (USU). He also has been invited as an artist in residence to Cornell University and given a chance to teach the gamelan as well as mask dance at the university. The same jobs also done at the University of Sydney in Australia. His works, mainly of the Gamelan and Mask Dance of West Java schools have also been performed nationally and or internationally. He is the member of ICTM for quite some time already.

6) Ben M. Pasaribu

Ben M. Pasaribu is a music educator, ethnomusicologist, composer and cultural events organizer, lives in Medan, North of Sumatra, and has his teaching post at the University of North Sumatra (USU) since 1980. His first degree was received from his alma mater (the University of North Sumatra) and his MA was gained from Wesleyan University, USA (1990).

In 1992 he was invited to take special course at the Gaudemus Centrum Hedendaagse Muziek in Amsterdam. Now he pursues his PhD study at the Indonesia Institute of the Arts of Yogyakarta under the guidance of Prof. RM Soedarsono.

Pasaribu is also known ethnic music composer and writer that some of his works have been published by American Gamelan Institute, International Music Council: Contemporary Music Bulletin and distributed by Leda Atomica Music at the Rencontres Musicales Franco-Indonesiennes. His name can be found at The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Indonesian Music Encyclopedia, the Garland Encyclopedia of World Music and at the Zeitgenossische Musik im Indonesien. His research area comprises of North Sumatra especially to those inter-ethnic music of Lake Toba cultural heritage and is now put his focus on the survey of archeomusicology in the context of Pan-Sumatran Music.

Tripartite: Indonesia-Netherlands-USA

The development of the discipline of Ethnomusicology must be seen from the co-relationship of Indonesia, where the first study was done by Jaap Kunst during his life stay in the country in early 1930s, the Netherlands where Jaap Kunst have for the very first time confirmed himself to coin his school of thought in studying the music of Indonesia in particular and the music of non-Western tradition in general as the study of Ethnomusicology, and the United State of America, where Kunst's PhD student named Mantle Hood has improved the Netherlands' school of thought to become world wide with the implementation of the so-called the field study through participant observation and the understanding of bi-musicality.

Whereas Indonesia is still regarded by many music scholars as the continent of music and the most importance destination for the field research in Ethnomusicological studies, the United States is more progressive in improving the development of the discipline and is therefore it has become the most importance destination for the study of Ethnomusicology, the Netherlands is left behind, almost being forgotten that once it was as being the very birth place of Ethnomusicology itself.

Whereas so many Indonesian artists and scholars have received scholarship to study and at the same time to teach the gamelan music and dances of Indonesia to some universities in the United States, and thus the study of ethnomusicology developed quite significantly in both countries, however, less of mutual relationship of music studies is happened between Indonesia and the Netherlands. This phenomena is quite the same happened during the Netherlands occupation of Indonesia for 350 of years, whereas Jaap Kunst took so many musical instruments of Indonesia to be kept at the Tropen Museum of the Netherlands, so many books on Indonesian music to be written, but as a contrary, almost non or maybe only least of cultural and music studies have been contributed by the Netherlands to Indonesian music students as an implementation of a good will of mutual relationship.

It can be assumed, therefore, why the tri-partite of the development of ethnomusicological study of the world was not sustainable. The tri-partite ethnomusicological relationship that has been built by Jaap Kunst, Mantle Hood and early Indonesian ethnomusicologists, has turned out to become a bi-partite relationship of ethnomusicological studies among Indonesia and the United States. This assumption can be very subjective and negative but the writer believes that the history is very clear and speaks the truth by itself.

Bibliography

- Barrionuevo, Hector R. 2001. "Introduction to Ethnomusicology Theory and Method," A Discussion of Jaap Kunst's Book.
- Heins, Ernst., den Otter, Elisabeth., et.al. 1994. *Jaap Kunst: Indonesian*

- Music and Dance, Traditional Music and Its Interaction with the West.*
Amsterdam, Royal Tropical Institute.
- Shelemay, Kay Kaufman (Ed.). 1992. *Ethnomusicology: History, Definitions, and Scope: a Core Collection of Scholarly Articles*. New York. Garland.
- Unknown resource. "On the Ethnomusicologist Jaap Kunst"

Websites

- <http://www.vistaweb.nlb.gov.sg> ("...the term ethnomusicology is also inherently European-biased." And, "Ethnomusicology has been expanded to include all sounds produced by human beings.")
- <http://www.isi.ac.id> (Indonesia Institute of the Arts of Yogyakarta)
- <http://www.usu.uni.id> (University of North Sumatra)
- <http://www.isi-ska.ac.id> (Indonesia Institute of the Arts of Surakarta)
- <http://www.stsi-bdg.ac.id> (High Learning School of the Arts of Bandung)
- <http://www.isi-dps.ac.id> (Indonesia Institute of the Arts of Denpasar)
- <http://www.ikj.ac.id> (Jakarta Institute of the Arts)
- <http://www.pdat.co.id/pertiti> (Indonesia Institute of the Arts of Padangpanjang)
- <http://fib.ugm.ac.id> (Faculty of Cultural Science, University of Gadjahmada, Yogyakarta)
- <http://www.asianmonth.com/prize/english/winner/09-94.html> (Profile of RM Soedarsono)
- <http://www.columbia.edu/cu/china/I.html> (Profile of I Made Bandem)
- <http://www.changeperformingarts.it/Supanggah/Supanggah.html> (Profile of Rahayu Supanggah)
- <http://www.wesleyan.edu/templates/dept/musc> (Profile of Sumarsam)

Revitalisasi Musik Tradisi dan Masa Depan

The ancient Greeks believed that music was the primary influence on the soul and the arithmetical proportions inherent in the harmonic series provided a vital link between science and aesthetics, mind and spirit.
(Peter Fletcher)

Kepunahan seni musik tradisi dalam era transformasi budaya dari masyarakat agraris ke (semi) industrial terutama diakibatkan minimnya kesempatan dari genre ini untuk eksis menjadi bagian yang dulu seolah tak terpisahkan dari masyarakat pendukungnya. Fungsi dan kegunaannya seolah telah terpinggirkan oleh kemajuan ‘pencerahan’ di segala bidang, selain tergeser selera sesaat yang ditawarkan oleh budaya seni musik populer.

Dewasa ini kita terhenyak dan bahkan terhentak, diikuti oleh reaksi spontan untuk merevitalisasi genre ini agar terhindar dari kepunahan yang berlarut-larut. Sayang bahwa reaksi spontan yang sifatnya masih tentatif ini masih harus dicampuri pemikiran-pemikiran ekonomis yang demi alasan itu harus mengadakan rasionalisasi genre demi paket-paket turisme. Disadari atau tidak, pemikiran-pemikiran dikotomis itu juga yang melatarbelakangi *boom* seni musik tradisi kita akhir-akhir ini.

Tulisan ini menawarkan alternatif pemikiran lain dan tidak bersifat tentatif, melainkan memiliki perspektif ke masa depan; antara lain, melalui proses transmisi formal, diikuti oleh pelaksanaan program penelitian secara besar-besaran dalam kesinambungan yang terpadu (*integrated continuity*). Proses ini sekaligus akan mendorong dunia penciptaan karya seni meliputi teknik yang lebih *shopisticated* (karena didahului oleh penemuan teori-teori baru) dan sekaligus akan diikuti oleh landasan estetika yang lebih *reasonable* (bukan hanya dilandasi mitos-mitos dan legenda-legenda yang sulit diterima akal sehat masyarakat yang telah mengalami ‘pencerahan’).

Boom Seni Musik Tradisi Pada Era Transformasi Budaya

Dewasa ini ada semacam kerinduan yang lebih tentang revitalisasi seni tradisi. Di berbagai kota besar diselenggarakan festival dan bahkan dengan mendapat dukungan *sponsorship* dari lembaga internasional. Ada kecurigaan sementara bahwa *boom* ini hanya bersifat sesaat (*temporary*), seperti halnya ketika kita pernah mengalaminya untuk seni batik sekitar dekade 1980-an lalu.

Untuk pertama kalinya kita seolah tersadarkan dan menjadi terkagum-kagum bahwa ada sekian banyaknya seni musik tradisi yang ada di negeri ini. Hal yang sama jika kita ke luar dan melihat-lihat berbagai kepulauan yang ada di Nusantara. Betapa luasnya ternyata bumi persada Nusantara yang kita diami ini.

Ada tiga momentum yang melatarbelakangi fenomena *boom* seni musik tradisi kita:

1. Diseminasi musik modern dan kontemporer yang mengambil idiom-idiom musik tradisi kita.
2. Dibukanya Jurusan Etnomusikologi di beberapa Sekolah Tinggi Seni di Indonesia.
3. Meningkatnya promosi pariwisata yang menyertakan (atau mengeksploitasi?) musik tradisi kita.

Momentum pertama sebetulnya sudah dimulai sejak jaman kolonialisme, ketika para kolonialis dengan bangganya memamerkan salah satu bentuk kebudayaan dari Negara jajahan mereka di Eropa



Gelar budaya Imogiri 2009
(foto : Erie Setiawan)

(*Paris exhibition 1884*). Debussy dan murid-muridnya mungkin terkagum-kagum oleh gamelan yang dipamerkan ketika itu. Tetapi tidak sedikit mungkin justru melihat eksibisi itu sebagai bentuk perwujudan fungsi hegemoni politis kerajaan Eropa atas Hindia Belanda.

Pada eksibisi berikutnya (*The Chicago Columbian Exhibition 1893*), malah lebih jelas tergambar bahwa dampak negatif dari eksibisi adalah dipertontonkannya hirarki ras manusia¹, dengan pandangan Barat sebagai superior dan Timur dipandang sebagai masyarakat setengah berbudaya, kita adalah obyek penderita yang menderita inferior kompleks secara berkepanjangan.

Ketika Debussy dan komponis-komponis yang lebih modern seperti Colin McPhee, Steve Reich dan lain-lain mampu mengangkat idiom-idiom gamelan kita di dalam komposisi-komposisi mereka yang secara teknis musikalitas sangat tinggi, sementara tidak sedikit komponis kontemporer kita justru melakukan ‘eksprimen’ yang cenderung melulu memproduksi bunyi secara aneh-aneh saja.

Kita sadari atau tidak, musik tradisi kita akan terus menerus menjadi sumber inspirasi yang menarik bagi para komponis Barat. Dan dengan ‘superioritas’ mereka, hasil karya komposisi mereka itu akan menjadi bahan kekaguman kita yang tidak ada habis-habisnya. Bambang Prakarsa mencatat fenomena itu dengan memberi komentar: “*Indonesian music will continue to fascinate and inspire Western musician, and it will be recycled and incorporatd into their music and resold here as new products.*”²

Momentum kedua yang menandai ‘kebangkitan’ musik-musik tradisi adalah ketika di berbagai perguruan tinggi seni kita dibuka jurusan etnomusikologi sejak sekitar dua dasawarsa yang lalu. Meski terminologi etnomusikologi menurut kacamata Barat itu masih kontroversial, tetapi kita sudah menanggapinya sebagai kajian sah bagi musik-musik tradisi kita. Menurut hemat penulis, menyebut musik-

1 Sumarsam, “Gamelan dan Barat: Interaksi Musik dan Budaya”, dalam *Jurnal MSPI*, Th. IX-1998/1999, pp. 95-96.

2 Y. Bambang Prakarsa, “British ensemble teaches us about music,” dalam *The Jakarta Post*, October 2. 1999. p.7.

musik tradisi sebagai musik etnis yang eksotis (kata lain dari primitif), adalah sebuah pelecehan yang menyakitkan.

Bagaimanapun sederhananya, musik tradisi kita memiliki nilai-nilai praktis dan artistik yang membedakannya dengan musik Barat yang telah menjadi sangat teoritis dan filosofis itu. Ungkapan ini tak hendak mengabaikan bahwa musik-musik tradisi kita juga sebagian besar memiliki nilai estetis yang seringkali kita sebut sebagai adiluhung itu.

Dalam seminar sehari di STSI Solo yang bertemakan “Membangun Disiplin Etnomusikologi Indonesia (I)” tanggal 27 September 1999, penulis yang diundang selaku salah satu narasumber, menyatakan:

“Kajian Etnomusikologi kita harus lebih menitik-beratkan kepada faktor analisis tekstual, yakni kajian teoritis atas musik-musik tradisi kita, dan bukannya lebih menitik-beratkan kepada analisis kontekstual yang hanya mengarah kepada fungsi dan kegunaan musik-musik tersebut; hal yang biasa dilakukan oleh para antropolog dan etnolog yang kurang memiliki basis musik yang memadai.”³

Penulis berpendapat bahwa penelitian demi penelitian terhadap musik-musik tradisi kita itu harus diarahkan pada suatu penemuan (*invention*) atas teori yang memang tidak pernah ada selama proses transmisi berlangsung secara lisan (*orally transmitted*). Dengan mengandaikan para etnomusikolog kita harus memiliki pengetahuan musikologi Barat secara memadai, agar mampu membuat analisis tekstual yang lebih ilmiah dengan terminologi musik yang bisa diterima secara universal.

Bambang Prakarsa dalam hal ini lebih menganjurkan kepada para musisi tradisional kita untuk mempelajari musik Barat, teknik instrumental, bentuk-bentuk musikal serta prosedur formula lainnya, seperti yang ia katakan:

*“Traditional Indonesian musicians who want to take on the challenge of western music must learn something about western music especially its instrumental technique and its musical forms and formal procedures.”*⁴

3 Triyono Bramantyo, pendapat pribadi disampaikan dalam forum seminar sehari bertema “Membangun disiplin Etnomusikologi Indonesia (I), di STSI Solo, 27 September 1999.

4 Y. Bambang Prakarsa, *ibid.*



(foto : Erie Setiawan)

Sudah barang tentu pendapat prakarsa itu lebih ditujukan pada kalangan musisi tradisional yang terbatas, karena mayoritas musisi tradisional kita masih lebih intens untuk bermusik dengan kalangan mereka sendiri. Hanya sebagian kecil saja di antara mereka yang mempunyai kesempatan untuk berkolaborasi dengan musisi Barat dalam sebuah pementasan bersama.

Momentum ketiga yang menandai semangat revitalisasi kesenian tradisi kita pada umumnya adalah kebutuhan yang harus dipenuhi dalam promosi pariwisata yang terbukti mampu menyumbang akumulasi devisa negara secara signifikan. Biarpun secara terkantuk-kantuk dalam suasana pertunjukan yang ‘tidak biasa’ karena harus dilakukan di hotel berbintang dengan repertoar yang sama dan setiap hari diulang-ulang, seniman tradisi kita seolah tidak bisa berbuat lain selain menerima ‘job’ seperti itu. Sebuah rutinitas yang ‘mematikan’ kreatifitas dan daya hidup seni pertunjukan tradisional kita.

Berbeda dengan pendapat penulis, To Ngoc Thanh, professor pada Faculty of the Performing Arts, Vietnam University, lebih melihat fenomena ini secara optimistis. Menurutnya, “.....kebudayaan tradisional harus dikembangkan untuk memiliki wajah baru, atau (sebaliknya, *pen.*) terancam.”⁵ Kebudayaan tradisional, menurut To, “... bukan hanya dapat menyesuaikan diri, tetapi juga dapat berkembang dalam kondisi masyarakat sekarang.”⁶ Dalam bagian penutup artikelnya itu, To menjelaskan kata ‘berkembang’ bukannya dalam menciptakan *fake-lore* (bukan *folk-lore*) untuk turisme, karena menurutnya, turisme adalah sebuah faktor yang dapat menolong kebudayaan dan seni pertunjukan untuk kembali pulih dan dapat mengambil bagian dalam kebudayaan kontemporer.

Pesimisme penulis bukan tanpa alasan. Promosi turisme yang kita agung-agungkan sebagai ‘dewa penyelamat’ seni tradisi kita, harus kita akui, cenderung mengabaikan satu hal, yakni peranan masyarakat pendukung seni musik yang ditampilkan dalam konteks promosi turisme. Seni musik tradisional memiliki fungsi komunikatif, yakni dialogi antara penikmat seni pertunjukan dan senimannya sendiri.

5 To Ngoc Thanh, “Situasi Seni Pertunjukan Tradisional Masyarakat Vietnam Saat Ini: Tantangan dan Perspektif Baru,” dalam *Jurnal MSPI*, Th. VIII, 1997, p. 140.

6 To Ngoc Thanh, *ibid.*, p. 141.

Selain itu sebagai bagian dari kebudayaan, seni pertunjukan juga lahir dari, meminjam istilah Fischer, “kitaran geografis,”⁷ yaitu keadaan-keadaan geografis yang meliputi berlangsungnya seni pertunjukan tradisional. Penulis bisa optimistis dengan promosi turisme jika kedua fungsi elementer tersebut di atas bisa dijaga kelangsungannya.

Rasionalisasi dalam pengertian perombakan demi pemadatan bentuk seni musik tradisi mungkin bisa diterima, karena tuntutan perubahan jaman tidak memungkinkan, misalnya menonton pertunjukan wayang kulit semalam suntuk. Namun tidak jarang hal ini dihadapkan dengan nilai-nilai tradisional yang berhubungan dengan struktur formal (*pakem*, Jawa). Penolakan terhadap rasionalisasi semacam ini boleh dikatakan fanatisme yang berlebihan, terutama jika penolakan ditujukan tanpa pertimbangan fungsi dari audiensinya. Mardimin, salah seorang tokoh dalam rasionalisasi wayang kulit dari Sekolah Tinggi Seni Indonesia Solo (sekarang Institut Seni Indonesia Solo), pernah berkomentar:

“Seni tradisi bukanlah benda mati. Seni tradisi, secara kronologis selalu berubah untuk mencapai tahap mantap menurut tata nilai hidup pada zamannya. Dengan demikian, seniman dituntut untuk selalu pandai menyesuaikan diri. Pelestarian seni tradisi tidak mempunyai keharusan untuk mempertahankan seperti semula. Perubahan sebagai arahan tidak berarti merombak, melainkan membenahi salah satu atau beberapa bagian yang dirasa tidak memenuhi selera masa kini.”⁸

Dengan demikian, yang perlu dilakukan dalam menghadapi era transformasi budaya ini adalah keberanian untuk melakukan eksplorasi yang bersifat inventif, inovasi yang rasional, dan bukannya sekadar memberikan seni musik tradisi kita tampil sebagai paket-paket wisata yang sesaat; melainkan perlu dicari bentuk-bentuk transmisi yang ideal demi pembentukan masyarakat pendukung seni musik tradisi, sehingga dinamika genre ini bisa berlangsung terus dan akhirnya akan memperkaya budaya kita sendiri.

7 H. Th. Fischer, *Pengantar Antropologi Kebudayaan*, Anas Makruf (penerjemah), PT Pembangunan, Djakarta, 1953, p. 178.

8 Johannes Mardimin, “Rasionalisasi dalam Seni Tradisi,” dalam *Jangan Tangisi Tradisi: Transformasi Budaya Menuju Masyarakat Indonesia Modern*. Johannes Mardimin (ed.), Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 1994, p. 146.

Musik Tradisi dalam Pendidikan

Tulisan ini juga dapat dianggap sebagai *counter attack* atas kebijakan yang mengeksploitasi secara semena-mena seni musik tradisi sebagai paket-paket pertunjukan sesaat, termasuk paket-paket wisata yang mengabaikan nilai-nilai fungsional dan struktural dalam seni musik tradisi kita. Penolakan juga ditujukan atas pemahaman revitalisasi seni musik tradisi yang salah kaprah, yakni dengan hanya sekedar memberikan kesempatan tampil dalam festival-festival yang meski secara rutin diadakan tetapi tidak diikuti pemikiran ke masa depan tentang proses transmisi bagi genre ini.

Dalam hal pertama, mengabaikan nilai-nilai fungsional dan struktural dari genre ini sama saja membunuhnya perlahan-lahan. Betapa tidak, genre ini akhirnya kehilangan fungsi hakikinya, sebagaimana disebutkan, yaitu fungsi dialogis dengan masyarakat pendukungnya, dan kehilangan bentuk strukturalnya yang demi alasan efisiensi, mengalami pemadatan yang kadang-kadang tidak rasional. Oleh karena itu, sebagaimana seringkali dilaporkan mass media, tidak sedikit wisatawan manca negara yang lebih menyukai genre ini dimainkan dalam komunitas aslinya.

Berkaitan dengan hal kedua, memberi kesempatan seluas apapun kepada genre ini untuk ditampilkan, bila tidak diikuti dengan pemikiran ke arah kelangsungan dan pewarisan (transmisi) kepada generasi penerusnya, adalah sama saja dengan usaha-usaha keras yang sifatnya hanya sesaat dan menyesatkan.

Untuk itu penulis ingin menawarkan gagasan yang sifatnya masih embrional (meski bukan prematur), yakni memasukkan genre ini ke dalam kurikulum pendidikan formal kita mulai dari SD sampai SMU, seiring dengan diberikannya mata pelajaran musik secara umum. Pelajaran ini sifatnya muatan lokal sehingga tiap-tiap daerah akan lebih bebas memilih materi untuk bahan pelajarannya. Mengharapkan guru kesenian saja mungkin tidak akan bisa tercapai idealisme dari gagasan ini, sebab itu menghadirkan seniman tradisional mengajar di sekolah adalah salah satu alternatif.

Namun demikian, pelajaran musik yang sudah ada selama ini, yakni teori dan praktek musik Barat (diatonis) harus tetap diadakan,

sehingga dengan demikian wawasan musikal anak-anak peserta didik akan lebih luas, sekaligus proses transmisi dari genre ini berlangsung secara natural melalui media pendidikan formal. Kedua genre ini bila diajarkan secara simultan, hasilnya pasti akan merupakan stimulus timbal-balik bagi kedua-duanya.

Di satu pihak pemahaman (apresiasi) musik tradisi akan lebih didekati secara ilmiah, sebaliknya pengetahuan musik Barat akan diperkaya idiom-idiom tradisional yang tidak mustahil di masa mendatang akan menjadi inspirasi bagi penciptaan karya-karya musik yang baru. Hal yang perlu diingat bahwa pendidikan kesenian di sekolah umum sama sekali ditujukan untuk menurunkan ketrampilan (*transferred of skill*) tertentu, melainkan lebih ditujukan kepada penanaman pengalaman estetis.⁹

Dalam pendidikan multikultural seperti masyarakat kita, memasukkan seni musik tradisi di dalam kurikulum (muatan lokal) adalah suatu keharusan yang mendesak. Manfaat yang akan kita peroleh darinya adalah:

- Memberikan pendidikan apresiasi
- Membentuk masyarakat pendukung
- Menjaga berlangsungnya proses transmisi
- Menciptakan semacam ‘filter’ dari pengaruh budaya populer
- Membuka peluang terciptanya aktifitas dan kreatifitas yang original.

Pendidikan musik Barat juga tetap penting diberikan, karena dari situ kita bisa memperoleh pengetahuan teoritis dan kemungkinan lebih luas tentang teknik eksplorasi dalam berbagai eksperimen musikal yang mungkin akan muncul kemudian.

Ungkapan-ungkapan atau gagasan-gagasan tersebut bukan utopia yang mengada-ada. Peter Fletcher, seorang pedagog musik dari Inggris mencatat bahwa, “*The ancient Greeks believed that music was the primary influence on the soul and the arithmetical proportions inherent in the harmonic series provided a vital link between science and aesthetics, mind and spirit.*”¹⁰

9 Triyono Bramantyo, “Makna dan Hakikat Karya Seni: Sebuah Tinjauan Estetis untuk Dasar-dasar Pendidikan Musik di Sekolah Umum,” dalam *Jurnal Seni*, BP_ISI Yogyakarta, Vol. VI/03, Januari 1999, p. 161.

10 Peter Fletcher, *Music and Education*, Oxford University Press, London, 1987, pp. xii-xiii.

Martin Cooper, salah seorang kritikus musik dari Universitas Oxford, mencatat bahwa:

*“Rhythm, pitch, intervals, and indeed patterns are all subject to mathematical laws, and we should never forget that for at least the eight hundred years separating St Augustine from Plato, ‘music’ was considered a departement of mathematics and mathematics a department of philosophy.”*¹¹

Karena itu pendidikan musik harus dianggap sebagai subjek mata pelajaran yang penting. Memasukkannya hanya sebagai subjek pilihan (kurikulum 1994) adalah pemikiran yang sembrono (ceroboh).

Kita mungkin harus belajar dari Jepang. Sejak pemerintahan Meiji (1859) hingga kini, pemerintah Jepang tetap konsisten memasukkan musik sebagai salah satu subjek yang terpenting dan bahkan menduduki urutan kelima di dalam kurikulum pendidikan mereka.¹² Walaupun demikian, *toh* kebijakan pemerintah Jepang itu tidak dengan sendirinya ingin mencetak bangsa Jepang sebagai ke-Barat-baratan (*Westernized*).

Justru sebaliknya terbukti bahwa kehidupan musik di Jepang boleh dikatakan sejajar dengan Negara-negara Barat, sementara seni musik tradisi Jepang sendiri justru menduduki kelasnya yang tersendiri di dalam masyarakatnya. Takemitsu dikenal sebagai komponis modern Jepang yang berhasil mengangkat musik tradisi ke dalam bentuk orkes simfoni. Metode Suzuki terkenal di seluruh dunia dan instrumen musik (piano, gitar, organ, keyboard, dsb.) memiliki standar tersendiri di pasaran dunia.

Setiap tahun impresionis Jepang mengundang orkes-orkes simfoni terkenal dari Eropa dan Amerika, tetapi berbagai *event* juga disediakan untuk pertunjukan seni musik tradisi secara serius dan profesional. Sementara itu Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta yang memiliki jurusan Musik (Barat), justru tidak memiliki orkes simfoni profesional. Pertunjukan seni musik tradisi dari institut yang sangat diharapkan oleh masyarakat ini, dalam skala nasional, mungkin hanya terjadi lima tahun sekali bersamaan dengan lustrum yang diadakannya.

11 Martin Cooper, *Judgements of Value: Selected Writing on Music*, Dominic Cooper (ed), Oxford University Press, London, 1988, p. 238

12 Merry White, *The Japanese Educational Challenge; A Commitment to Children*, Kodansha International, Tokyo and New York, 1990 (cetakan ke tiga), p. 69.

Di Amerika Serikat dan juga di Jepang, penelitian mengenai hubungan-hubungan musik dengan perkembangan kecerdasan kognitif anak sudah banyak dilakukan. Mike Manthei dan Steve N. Kelly, keduanya dari university of Nebraska di Omaha, mencatat: *“Indeed, some researchers have explored the possible transfer of cognitive abilities to other curricular areas by theorizing that exposure to music, through participation and formal instruction, can facilitate nonmusical learning.”*¹³

Pendek kata, pengajaran musik di sekolah-sekolah umum telah terbukti sangat signifikan dalam mendorong dan mengembangkan kecerdasan kognitif anak. Menggabungkan kedua genre musik Barat dan musik tradisi ke dalam kurikulum pendidikan kita, pasti akan membawa manfaat kurikulum pendidikan kita, dan pasti akan membawa manfaat yang sangat besar seperti telah diuraikan di atas.

Oleh karena itu, pemahaman revitalisasi seni musik tradisi, haruslah disertai dengan pemikiran jangka panjang, yakni disertai pemikiran ke arah proses transmisi genre tersebut kepada generasi muda, sehingga eksistensi genre ini sekaligus dapat terhindar dari kepunahan, di lain pihak, prospek pengembangannya secara dinamis akan seiring-sejalan dengan perkembangan ilmu pengetahuan dan teknologi yang kita harapkan bersama.

Penelitian dan Pengembangan Seni Musik Tradisi

Revitalisasi seni musik tradisi dalam era transformasi budaya yang kecepatannya *mega speed* seperti sekarang ini, sudah dengan sendirinya mengandaikan adanya proyek-proyek penelitian yang diharapkan dapat mengembangkan genre ini sesuai percepatan aktifitas kita dan perubahan kultur serta *milieu* yang kadang sangat ekstrim dibanding dengan kondisi pada masa-masa yang lalu.

Perubahan dari budaya agraris menjadi budaya transisi (semi) industrial, perubahan dari budaya gotong-royong ke orientasi profesi, perubahan dari budaya *tepo sliro* kepada budaya formalisme, semuanya itu berpengaruh kepada perubahan visi, persepsi, sikap, dan tanggapan

13 Mike Manthei & Steve N. Kelly, *“Effects of Popular and Classical Background Music on the Math Test Scores of Undergraduate Students,”* data download via internet.

kita, tidak saja kepada seni musik tradisi, bahkan kepada hubungan personal kita dengan orang lain.

Kepunahan satu demi satu seni musik tradisi kita telah membuktikan bahwa seolah perhatian kita terhadap genre ini kian hari kian berkurang. Di satu pihak upaya revitalisasi dan rasionalisasi genre ini disambut baik, tetapi bila hal ini tidak diikuti dengan pemikiran jangka panjang ke arah pembentukan masyarakat pendukungnya melalui transmisi formal (via pendidikan), maka niat baik itu akan berubah menjadi bumerang yang mematikan genre itu.

Carl Orff (Munich) dan Zoltan Kodaly (Hungaria) merupakan dua orang *music educator* awal abad ke-19 yang menyatakan konsep pendidikan musik untuk anak harus menyertakan musik tradisi atau lagu-lagu rakyat. Dalam bukunya yang diberi judul *Music for Children*, Carl Orff mendemonstrasikan konsep-konsepnya mengenai pembelajaran musik (*musical learning*). Seluruh melodi yang ada dalam buku ini adalah pentatonic. Menurutny, "...the music based upon the five-note-scale technique represents a stage of development that corresponds closely to the mentali-ty of childern."¹⁴

Telah disinggung bahwa musik Barat memiliki dasar-dasar teori dan telah berkembang secara simultan dengan perkembangan filsafat yang melandasinya. Sementara itu, musik tradisi kita lebih bersifat praktis dan artistik karena disertai pernik-pernik ornamentasi, dekorasi dan kostumnya. Barangkali menyebabkan para etnomusikolog Barat menyebutnya sebagai sesuatu yang eksotis, untuk tidak disebut sebagai primitif.

Fletcher menyatakan bahwa. "*Studies of, for example, Balinese, Japanese, or Chineese musics have a general value and can throw new light on western culture.*"¹⁵ Menurut hemat penulis, vis-a-vis, mempelajari musik Barat seharusnya akan memberi perspektif dan persepsi baru terhadap musik tradisi kita. Artinya, kelak kita akan mampu menemukan teori-teori atas musik-musik tradisi dan mampu mendeskripsikan landasan filosofis dan estetikanya.

14 James A. Keene, *A History of Music in the United States*, University Press of New England, Hanover and London, 1987, pp. 342-343.

15 Peter Fletcher, *op.cit.* 167.

Itulah yang dicita-citakan oleh para etnomusikolog pada seminar sehari di STSI Solo beberapa waktu yang lalu, bahwa kita harus memandang musik tradisi tidak melulu atas dasar fungsi dan kegunaannya saja (pendekatan antropologi dan etnologi), melainkan juga meliputi penemuan teori dan estetikanya (musikologi).

Proses ke arah itu menuntut diadakannya proyek-proyek penelitian dalam skala besar (*team work*, kontinyu, dana) yang arahnya jelas bukan semata-mata deskriptif, tetapi lebih bersifat eksploratif sampai pada kesimpulan-kesimpulan yang inventif dan inovatif. Revitalisasi seni musik tradisi mestinya diarahkan ke sana. Rasionalisasi (pemadatan) demi tujuan paket-paket wisata seharusnya diikuti dengan pemikiran ke arah kelangsungan dan perkembangan (bukan pelestarian dalam arti sempit) genre ini di masa-masa depan. Bukan hanya dengan sekedar memberi tempat dan kesempatan bagi genre untuk tampil dan dibayar (dengan minim sekali). Pemikiran seperti itu jelas hanya bersifat tentative dan akhirnya akan mematikan genre itu sendiri.

Penutup

Tantangan yang kini dihadapi dalam rangka revitalisasi seni musik tradisi dengan demikian sangat jelas dan sifatnya *challenging*. Pemikiran-pemikiran yang sifatnya tentatif tergambar ke mana arahnya, yakni ketidak-jelasan perspektif atas masa depan genre ini.

Boom dari genre saat ini masih bersifat aksidental melalui festival demi festival saja. Keberanian untuk memunculkannya menjadi issue kurikulum pendidikan formal kita belum pernah terdengar. Penelitian demi penelitian belum sampai pada diseminasi atas hasil-hasilnya. Seminar yang satu dengan seminar yang kurang terkoordinasi, sehingga tiap kali issue hanya hangat dalam sebuah seminar dan muncul lagi dalam seminar lainnya tanpa kemajuan dari kajian tindakan (implementasi) dari seminar yang terdahulu.

Seni musik tradisi kita yang praktis dan artistik harus dikawinkan dengan tradisi musik Barat yang lebih teoritis dan filosofis. Hal itu hanya mungkin melalui penelitian demi penelitian yang otentik dan

memiliki signifikansi dalam penemuan dan pengembangan teori serta estetika seni musik tradisi kita. Di lain pihak, menciptakan masyarakat pendukung yang kini sedang mengalami transformasi budaya hanya mungkin melalui pendidikan formal sejak SD hingga SMU, bahkan kalau mungkin sampai Perguruan Tinggi.

Semua itu adalah keniscayaan, jika saja pemerintahan yang mendatang betul-betul akan menyadari arti penting pengajaran seni musik *equal* dengan subjek wajib di dalam kurikulum pendidikan lainnya seperti Bahasa Indonesia, Matematika, Aritmatika, dan Fisika. Inilah harapan dari segala macam upaya revitalisasi seni musik tradisi kita yang demikian banyak ragam jenisnya itu, dalam perspektif yang lebih menjangkau ke masa depan.


Kepustakaan

- Bramantyo, Triyono, "Makna dan Hakikat Karya Seni: Sebuah Tinjauan Estetis untuk Dasar-dasar pendidikan Musik di Sekolah umum," dalam *Jurnal Seni*, BP_ISI Yogyakarta, Vol. VI/03, Januari 1999.
- Cooper, Martin. *Judgement of Value; Selected Writing on Music*, Dominic Cooper (ed), Oxford University Press, London, 1988.
- Fletcher, Martin. *Music and Education*, Oxford University Press, London, 1987.
- Fischer, H.Th. *Pengantar Antropologi Kebudayaan*, Anas Makruf (penerjemah), PT Pembangunan, Jakarta, 1953.
- Keene, James A. *A History of Music Education in the United States*, University Press of New England, Hanover and London, 1987.
- Manthei, Mike & Kelly, Steve N, "Effects of Popular and Classical Background Music on the Math Test Scores of Undergraduates Students," data download via internet.
- Mardimin, Johanes."Rasionalisasi dalam Seni Tradisi." Dalam *Jangan Tangisi Tradisi: Transformasi Budaya Menuju Masyarakat Indonesia Modern*, Johanes Mardimin (ed), Penerbit Kanisius, Yogyakarta, 1994.
- Prakarsa Y. Bambang,"British ensemble teaches us about music," dalam *The Jakarta Post*, October 2, 1999.
- Sumarsam,"Gamelan dan Barat: Interaksi Musik dan Budaya," dalam *Jurnal MSPI*, Th. IX-1998/1999.

To Ngoc Thanh, "Situasi Seni Pertunjukan Tradisional masyarakat Vietnam Saat Ini: Tantangan dan Perspektif Baru," dalam *Jurnal MSPI*, Th. VIII, 1997.

White, Merry. *The Japanese Educational Challenge: A Commitment to Children*, Kodansha International, Tokyo and New York, 1990 (cetakan Ketiga)

The Javanese Panji Story: Its Transformation and Dissemination Into the Performing Arts in Southeast Asia



This paper studies descriptively several versions of Javanese Panji Story with its transformation and dissemination into the performing arts found in Southeast Asia. Accordingly, there are versions varied not only in terms of its stories, locations, events, and the style of its narratives, but also the flow of the stories. So many other versions have not been described here in this paper just to imagine how this 13th century Javanese literature has turned out to become so many versions.

Moreover, the story has spread out not only in Indonesia but also through out the Southeast Asian archipelago. The writer found that authenticity is not the concern because the original version of the Panji Story was not existed and thus versions can be in so many forms. However, what was overwhelming is that the story had been transformed into so many genres of performing arts in Southeast Asia, such as in Indonesia, Thailand, Cambodia and Myanmar, the former state of Burma.

The study found that the performing styles of Panji or Inou in Indonesia, Thailand, Cambodia and Myanmar shared the same styles as typical classical dance of Royal Palace that performed high standards of performances such as glorifying model of costumes and accompanied by aesthetically qualified Royal Palace Music Ensembles.

Background

A monument that was erected during the reign of King Dyah Balitung of Central Java dating from approximately 907 CE (Ministry of Education and Culture, (1983-1984), p. 2) provides the oldest written record of a wayang performance, which was based on the Mahabharata epic tale.

The Ramayana was also an important source in the development of the performing arts in the early civilization of Java. The history of the Ramayana dates back to approximately the 5th-4th century BCE. It is believed that the original version of the story is Valmiki's Ramayana. Some cultural evidence suggests that the Ramayana predates the Mahabharata. Regardless of which tale appeared first, these two important Indian literary works have been adapted to many forms in Javanese performing arts and in those of the rest of Southeast Asia: the Javanese Ramayana, the Javanese Mahabharata (in various forms of puppetry), the Balinese Ramayana, the Phra Lak Phra Lam of Laos, the Hikayat Seri Rama of Malaysia, the Ramakien of Thailand, the Yama Zatdaw of Myanmar, etc. (Bramantyo in Yousof [Ed.]. (2015). p. 168).

Alongside the Ramayana and the Mahabharata, there is a local Javanese cycle called the Story of Panji, which, according to C.C. Berg's work *Inleiding tot de Studie van het Oud-Javaansch* (1928), was disseminated in the year of Pamalayu (1277 CE). Purbatjaraka, an expert on the Panji cycles, writes: "[...] the writing of the early Panji story was during the supremacy of the Majapahit Kingdom" (Purbatjaraka, 1968. P. 404). The Story of Panji subsequently spread throughout the Southeast Asian region, including present day Malaysia, Thailand, Cambodia, Myanmar and Laos, and has been adapted to a variety of performing arts.

There are differing versions and episodes of the Panji cycles. The main story, however, is about the romance between Prince Panji and Princess Kirana, a tragic tale of love, full of adventures and challenges that sometimes concludes with a happy ending. This paper is a descriptive study of versions that can be found in Purbatjaraka's book *Tjerita Panji Dalam Perbandingan* (1968) and in R.A. Kosasih's *Pandji Semirang* (1978), with some additions taken from the videos of Inao Festival held by Spafa, Bangkok, Thailand, 2-6 March 2013.

It is possible that the Mahabharata may have influenced some stories in the Panji cycles. In his genealogy entitled *Pustaka Radja Mada*, the Surakartan poet Ranggawarsito writes: "the Javanese Kings, including Panji, are considered the descendants of the Pandavas of the Mahabharata" (Brandon. (1970). p. 9).

Aim

The aim of this empirical research is to explore the fact that this classic Javanese roman of 13th century has been widely known in Southeast Asia of that period and has been adopted to become classical performing arts in several kingdoms in the region. It can be used as a coincidence of how this very old roman cycle of Java has gained so much popularity as popular as Indian Ramayana and Mahabharata stories.

The transformation of the Panji cycle into classical performing arts (mostly dance) in Southeast Asia can be traced back recently, thanks to the SEAMEO-SPAFA (The Southeast Asian Ministers of Education Organization Regional Centre for Archeology and Fine Arts) for the initiative and to host the Panji/Inao Festival held in Bangkok, Thailand, 2-6 March 2013.

In this paper, the main characters of the story are Prince Panji Kertapati and his fiancée Princess Dewi Sekartaji or Galuh Candrakirana. In Thailand and Cambodia, name of Panji becomes Inou and Dewi Sekartaji becomes Bossaba or Bussaba (accordingly it is come from the word 'puspa' in Javanese language which is mean 'flower', since a beautiful lady usually personified as beautiful as a 'flower'). In

Myanmar Inou become E-Naung and Bosabba becomes Busba. The names of kingdoms in Java where this story originally comes from can be recognized such as Kahuripan dan Daha. Some other kingdom names are not clear but probably they are corrupted names of Javanese language or perhaps some typical local names of local kingdoms.

In studying the transformation and dissemination of the Panji Story, for the writer it is so much a wonder to realize how the unwritten Javanese Romance of 13th century can be adopted and be adapted to become 'their' own arts. It seems there is no conflict of 'self and Other' dichotomy in sort of the legacy of cultural influences (Payne & Barbera. (2010). p. 251), in this process of transmission from the beginning to the present day.

Methods

This study employs analytic history methods found in cultural studies. In a limitation of readily available related references, the writer has borrowed the method of analytic history of cultural studies focuses primarily upon theoretical and methodological dynamic (Tudor, 1999, p.11). The implementation of this approach in this case is that he writer studies some documents that have been carefully studied to see the various types and genres of the stories. Meanwhile the videos of the performance of Inou/Panji from Cambodia, Thailand and Myanmar, mostly available on Youtube uploaded by SPAFA (2013) have been selected to see the transformation of the story into the performing arts.

The problems of originality of the genres are not mentioned in this paper, because it is so hard to identify the originality when it has been lost due to the social and political war that happen for such longtime (in case of Cambodia and Myanmar). So, I watch the videos and see the whole structures and the stories of the episodes. I found it that they are still very relevant with the main ideas of the Panji cycles. And thus, I would think that the performances should then to be accepted as the newly versions of the original Inou/Panji episodes of the given countries.

Accordingly, unwritten folklore like the Panji Story is part of tradition and it is dynamic in its nature. I have found that in this

process of sharing the tradition has helped the continuity of tradition and the importance of time and repetition in tradition that implies a sense of continuity and of shared materials (Sims. (2005), p.80).

Results/Discussion

Below is the results or the discussion about the research and they are in a form of descriptive. Therefore this research is descriptive one with some addition of critical comments. This research is also a preliminary study and thus further examination and elaboration of the topics would be of necessary. The writer would apologize for the lack of bibliographies reliable in this research, not so many of the documents related to the topics can be found in Indonesia.

It should be noted here the questions concerning the music for the performance of The Panji /Inao stories that might exist.

- How the music transmitted to a different place influences on the music?
- Is the music of a different place influences the story?

In answering those questions shortly, I would like to make my own account based on the documents that did not specifically described any music for the accompaniment at all. Firstly, there is no such typical Panji/Inou music accompaniment for the dances and dramas in Java and in Southeast Asian Inou Drama. Secondly, nor that the music of different place influences the story, for there is no such specific music accompaniment for the Panji/Inou Story.

Take for the example of the Javanese classical performance of Panji Story's episode that might used a gamelan ensemble of classical *gending* repertoires that already existed and be selected and adopted to accompany the performance. The selection and adoption of the *gending* repertoires normally follows the dynamic flows of the actions on the stage.

For Inou performance from Thailand, they normally used the *Pi Phat Mai Nuam* ensemble, a typical classical repertoires for court ceremonies use. Accordingly, the *Pi Phat Mai Nuam* ensemble was created during the reign of King Rama V by Chao Phraya Thewat

Wongwiwat. Wongwiwat not only rearranged the entire *Pi Phat* ensemble as the accompaniment for dance and drama but also replaced *Khlui Phiang O*, which is a medium fipple flute, and the *Khlui Lip*, which is a small fipple flute for *Pi Nai* and *Pi Nok* (a soprano and sopranino oboe). In addition a *So U* was included, which is an alto fiddle and replaced the hard mallets with padded ones. The ensemble usually performs with the Thai traditional mask dance, so-called *Khon* (Wikipedia. Retrieved on 10 August 2017).

Cambodian performance of Inou Drama uses the *Pinpeat* ensemble. The *pinpeat* orchestra or musical ensemble performs the ceremonial music of the royal courts and temples of Cambodia. The orchestra consists of approximately nine or ten instruments, mainly wind and percussion (including several varieties of xylophone and drums).

As music for the E-Naung performance from Myanmar, it can be noted as follows. The basic idea of much of Burmese (now Myanmar) classical music is to create an “inner melody” like the one we found in the Indonesian Gamelan music. The impression when we are listening this melody is that it sounds like improvising all around and ornamentation notes play in such a way like the true “inner” melody that never heard by the audience. However, certainly it is function as a core melody for all performers to improvise from. In other words: nobody plays it, but everyone knows it.

In describing the music produced by a traditional Burmese orchestra during the performance, it sounds that the music is so much playing in narrative ways. The instruments comprises of a set of gongs, finely tuned drums and an oboe-like instrument called *nhai*. *Nhai* looks similar to that of a Javanese *slompret* (trumpet). Accordingly, its pieces sound richly theatrical. Melodies start slowly then very often it is suddenly frantic ahead, then pause and turn sideways in ways that merrily defy prediction. It should be noted here one of the oldest genres, *thakyinkan*, is used during offerings to the Buddha. Some of these very specific song forms were later matched with particular dances and song structures derived from the Thai Ramayana and Inao dramas called *Yodaya*. (Young. (2015). p. 20).

Prelude to the Panji Stories: 'The Book of Smaradahana'

This book, entitled *Kakawin Smaradahana*, was written by Mpu Dharmaja in the early 12th century CE and was later incorporated as a prelude to the Panji tales. It describes that King Kamesjwara (Kamajaya) of the Court of Kediri reigned from 1037 to 1052 (1115 – 1130 CE) and that he is the third incarnation of Batara Kamadaja. Kamesjwara's wife, SriKiranaratu, also known as Dewi Kamaratih, was a princess of the Court of Djenggala.

The story tells that both husband and wife have disappeared from Svargaloka (heavenly earth) and were burnt by the fire of Shiva, lord of destruction. The spirits of Kamajaya and Kamaratih fell to the earth and were incarnated several times as mortal human beings. Accordingly, the main characters of the Panji cycles are Prince Panji and Princess Kirana, the notable incarnations of Kamajaya and Kamaratih on earth (Purbatjaraka and Hadidjaja. (1952). p. 21-22).

'The Panji Story of Kambodja (Cambodia)'

According to Purbatjaraka, this Khmer Eynao story is of Indian origin. But in my opinion this assumption is not make sense, because there is no coincidence of the name of Daha Kingdom both in Ramayana or Mahabharata. In this version, accordingly, that the king of Daha decides that his beautiful daughter, named Bossaba, will be engaged to his nephew, Eynao. However, he later marries the princess of another kingdom before he meeting his fiancée, the princess of Daha. (Bramantyo. (2015). p.173).

One day, the Kingdom of Daha is attacked by neighbouring kingdoms and sends a call for help. The king of Kuripan, Eynao's father, orders his son Eynao to lead his army to help the king of Daha. Eynao defeats the invaders, all of whom surrender and are ordered to submit their loyalty to the king of Daha. Eynao receives a warm welcome by the king of Daha, his own uncle and all of the highranking officials. Bossaba does not want participate in the festivities thrown in her fiancé Eynao's honour, because he broke her heart when he married another girl.

When Eynao sees Bossaba, he is mesmerized by her beauty and cannot contain himself. He then blames himself for marrying the other princess. Eynao cannot help wanting to attract Bossaba's attention, which he can hardly obtain. He asks his brotherinlaw Sijatra to help him several times but he does not succeed. In the end, Eynao is so upset that he wants to kill himself when he finds out that Bossaba wanted to marry a prince from another kingdom named Charika.

His brother, Sangkha-marita, tries to help him by kidnapping Bossaba and bringing her to a remote place in a cave that has already been decorated for Eynao and Bossaba's wedding. Still, Eynao does not manage to win her love and finally declares: "If you are certain of your decision to not accept me and if I am hopeless in begging for your affection, then I have no reason to be here. I will thus go far away across the mountains and jungles until I die, because I have promised myself that I would only return to my father's palace with you by my side, surrounded by your love, which to me is more precious than all of magnificence of the palace." (Purbatjaraka. (1968). p. 52)

One day, Bossaba is alone in the cave to which Eynao took her when he kidnapped her. She has the chance to look around the cave, but suddenly, a whirlwind takes her to the palace of Pramotan, where she meets her grandmother, Pattarac-cala, who says: "I am your first grandmother and I condemn Eynao for two things, first for refusing your hand in marriage and taking another lady as his wife, and secondly for kidnapping you. This young man has disappointed me and thus he should be punished to what he has done. I will turn you into a man named Onacan and you will be adopted as the king of Pramotan's son."

Eynao and two of his followers go searching for Bossaba's whereabouts. They reach the Kingdom of Sangvat-borey and introduce themselves with new names: Eynao as Panji, Sangkha-marita as Acharang-visangka and Vijada as Vorot-kenlong. Onacan (Bossaba's new name as a young man) keeps thinking of Eynao and sees in 'his' dream that Eynao has now become an ascetic somewhere to the east of 'his' new home. 'He' then asks for 'his' stepfather's permission to look for a future 'wife' for 'himself' and thus heads east where 'he' meets Panji and his followers. Panji says to Acharangvisangkha: "Keep an eye on this young man, he looks like Bossaba; it is impossible that the gods

have changed her into a young man to look for us” (Purbatjataraka. (1968). p.62). Panji confirms that Onacan is Bossaba dressed as a man. As a result, Panji wants to stay there in order to be able to see Onacan everyday.

To shorten the story, one day Bossaba asks Acharang-visangkha to write and draw a story on the skin of a water buffalo. He draws the cave and the stories about Bossaba and Eynao on the skin. Upon seeing this, Bossaba wants to meet Eynao as soon as possible. Acharang then tells her that it was Eynao who asked him to draw and write these stories on the skin. Eynao is standing there listening to them at that very moment.

A surprised Bossaba runs to meet Eynao but she falls down unconscious. Eynao runs quickly to hug her and help her regain consciousness. They are finally reunited despite having been apart for ten years, separated by Pattarac-Cala who punished Panji because of his mistakes. As expected, this version concludes with a happy ending with the reunion of Panji/Eynao and Galuh Candrakirana/Princess Bossaba.

Notes:

This version mentions four kingdoms without giving the names of each king. Both Eynao and Bossaba serve the king of Kalang (Gagelang). Bossaba turns into a young man named Onacan and Eynao changes his identity to Acharang. Both experience tremendous adventures and have to face so many challenges, but it all comes together in the end. In this version, both the kingdom of Singasari as well as the name of Panji did not specified, but Panji disguised as Eynao or Acharang.

In the recent performance of Pan Yi (Panji) Story at the Iano Festival in Bangkok, Thailand, the Cambodian Royal Ballet presented one of the episodes that told about the Bossaba (Princess Kirana) and her meeting with Pan Yi in a such short moment. Here is the story:

Khmer Classical Dance, also known as Cambodian Royal Ballet, is a highly stylized form of court dance drama. While the story of Panji, known as *Inav* in Khmer, is no longer performed today, some episodes were favoured by the Kings of Cambodia between 1900 and 1940. It

is believed that Queen Sisowath Kossomak Nearirath is responsible for redeveloping the *Inav/Bussa Ba* performance in Khmer Classical Dance. However, since only a few episodes were created in this art form, it is impossible to know the whole Khmer version of this legend.

In this episode, Prince Siyatra is in the forest where he sees a peacock created by the god Indra. He and his retinues chase the peacock to the border of the territory of Kalaing. Disguised as Yarann, he serves the King of Kalaing with the help of General Pan Yi and his brother Sangka Mota, after which he is awarded a high title. Bosseba, whose original name is Kaen Long, and Yarann meet one day while she is visiting a garden. Upon seeing Yarann trying to court Bosseba, General Pan Yi becomes angry. A fight ensues between the both of them but the King intervenes. Then, Yarann pulls out the *kalaing kroeus* (a small two-edged knife), which reveals to all his true identity: Prince Siyatra.

‘The Panji Story of Thailand’

A synopsis written for the performance of an episode of Panji of Thailand described that this Thai classical dance, called *Lakon Nai*, is a court dance drama that is performed by an all female troupe using elegant and graceful movements. This type of dance drama evolved according to royal tradition within the precincts of the palace. It is believed that Lakhon Nai was redeveloped under the patronage of King Rama II in the early 19th century. (Seameo-Spafa. (2013). “Program Notes” of the Panji/Inou Festival in Bangkok, Thailand.).

In the event of Inao/Panji Festival held by Spafa in Bangkok, Thailand, 2-6 March 2013, the troupe performed the episode entitled “Inao Exiting the Cave”. This episode takes place after Inao and Bussaba have fallen in love and eloped. They are hiding in a cave, but Inao needs to leave her there to go face the problems they have caused. Inao rides a horse to the Kingdom of Daha, accompanied by his retinues, rides a horse to the Kingdom of Daha (former Kingdom settled in Kediri, East Java, Indonesia) to go explain his actions to the King.

‘The Panji Story of Myanmar’

The information below has been taken from a synopsis of the performance of E-Naung Drama Troupe of the Ministry of Culture, Myanmar, performed during the Inao/Panji Festival 2013 in Bangkok, Thailand. The whole performance has 9 scenes with some names still related to the home of the story in Java, i.e. the kingdom of Kurepan (Kahuripan in Javanese) and the kingdom of Daha. In this Myanmar version, E-Naung is Inao or Prince Panji and Busba is Princess Dewi Galuh Candra Kirana. Some other names are not clearly related to Java or even Myanmar itself.

Scene 1: Indra, Lord of the celestial beings (in Hinduism), present the four-edged dagger *thanhlyet* to the Prince E-Naung in his cradle. Meanwhile, the parents and the royal families are discussing future wedding plans for the baby E-Naung.

Scene 2: E-Naung, now a man grown, is with the King of Kurepan and the King of Daha, whose daughter (Busba or Bussaba) has been betrothed (engaged to be married) to him since childhood. They are discussing the wedding plans when suddenly a call for military support reaches them from the King of Manra. The King of Kurepan answers this call by sending E-Naung to drive out the invading troops from seven kingdoms.

Scene 3: E-Naung reaches the Kingdom of Manra and defeats the kings from the seven kingdoms easily.

Scene 4: E-Naung meets the King of Manra's daughter, Princess Nan Kannaiya, who is celebrating the hair washing ceremony. It is love at the very first sight (please be remembered that Prince E-Naung or Prince Panji, despite having his superpower from God, is also typical a man who is passionate about women and has many lovers but only Busba or Princess Kirana is his real lover). So, E-Naung and Nan Kannaiya do not act on their feelings as E-Naung has been promised to marry Busba.

Scene 5: This is the first challenge for E-Naung in this episode when after receiving a painted portrait of Busba, the Prince of Saraka asks the King of Daha for Busba's hand in Marriage. The King of Daha angry at E-Naung for not fulfilling his promise, agrees to the request

of the Prince of Saraka. Meanwhile, Wirasakan, son of the King of Panankunein, also asks for Busba's hand in marriage, threatening to wage war if his request is not granted. The King of Daha thus appeals to the King of Kurepan for help.

Scene 6: The King of Kurepan answers the King of Daha's call for help by sending E-Naung to attack and defeat Wirasakan troops.

Svece 7: Having successfully defeated the enemy, a ceremony is thrown in E-Naung honours, during which Princess Busba offers a flower garland to Prince E-Naung as sign of her love.

Scene 8: E-Naung finds out that Busba is already engaged to the Prince of Saraka. This upsets him, after which his attendants burn down the wedding pavilion. Meanwhile, E-Naung disguises himself and elopes with Busba.

Scene 9: Prince E-Naung takes Princess Busba to the forest. When he removes his disguise, Busba recognizes him and rejoices.

Conclusion

As a conclusion it can be defined here that:

1. The Panji Story is a roman cycle originated 13th century of Java or earlier, even though the influence of imported roman of Indian Mahabharata or Ramayana is possible.
2. The Panji story has transformed into so many folk performances as well as classical performing arts in Indonesia. Most of the genres are using the masks for the whole characters found in Panji stories' episodes.
3. The main characters of Panji story are Prince Panji Kertapati simply known as Panji and his fiancée namely Princess Dewi Sekartaji or Galuh Candrakirana.
4. The Panji story still very popular in Java and some festivals are still be managed to run every year in several places.
5. The popularity of Panji/Inou story can be found not only in Indonesia but also in Southeast Asia countries such as in Thailand, Cambodia, Myanmar and Malaysia. What most remarkable is that

the Panji story has transformed into so many kinds of genres of performing arts in Southeast Asia as well.


References

- Bramantyo, Triyono in Yousof, Ghulam-Sarwar (Ed.). (2015). *Panji Story: From Version to Version: Papers Presented at Bali Puppet Seminar 2013*. Singapore: Partridge.
- Brandon, James R. (1970). *On Thrones of Gold: Three Javanese Shadow Plays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Kosasih, R.A. (1978). *Pandji Semirang*. Bandung: Penerbit Erlina.
- Ministry of Education and Culture. (1983-1984). *Project of Cultural Media*.
- Padmapuspita, Y. (1982). *Panji Jayakusuma*. Yogyakarta: Proyek Javanologi.
- Payne, Michael & Barbera, Jessica Rae. (2010). *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*, 2nd Edition, West Sussex, UK: Blackwell Publishing Ltd.
- Purbatjaraka, R.M.Ng. (1968). *Tjerita Panji Dalam Perbandingan*. Jakarta: Penerbit PT Gunung Agung.
- Purbatjaraka, R.M. Ng. and Tardjan Hadidjaja. (n.d.) *Kepustakaan Djawa*. Jakarta: Penerbit Djembatan.
- Sims, Martha C. (2005). *Living Folklore: An Introduction to the Study of People and Their Traditions*. Logan, Utah: Utah State University Press.
- Tudor, Andrew. (1999). *Theory and Method in Cultural Studies*. California, CA: SAGE Publications Inc.
- Young, Kit. (2015). "Music and Dance from Myanmar: *Shwe Man Thabin Zat Pwe* Program" in *Asia Society*: Program Notes of April 10-11.

Webtography

- www.youtube.com/Spafa-Inao-Festival/2013, retrieved on June 6, 2017
- www.wikipedia.com retrieved on August 10, 2017
- www.factsanddetails.com/aseanmusics/myanmar, retrieved on August 10, 2017
- www.budayapanji.com, retrieved on August 10, 2017

The Study of Buddhism Chants in Taiwan, Its Genres and Styles



After several limited reading and direct listening to this extraordinary musical genres of Buddhist Chants singing, I have no doubt but to say that this genre has a very special musical style and probably can be said as a very unique genre of Taiwan people musical heritage. A very special musical style for instance can be found in its call-and-response liked vocal singing and if that so, it must be one of old examples of call-and-response singing that can be found in Taiwan.

However, uniqueness is only one element that can be justified in order to achieve the Unesco approval of intangible heritage. We need still to convey that Buddhism Chants singing is also original (this we have no doubt), genuine and authentic in its musical aesthetics. The last two elements need an elaboration and since it is from oral tradition, the need of approach from various discipline is necessary.

Due to the limited period of time in exploring this genre, I have chosen only to make some approaches in understanding the authenticity and the genuineness elements of this genre through the aesthetics point of views, i.e. musical values, tradition, continuity, etc. For this purpose, I will put Nettl's statement when he says that "An authentic song is thought to be one truly belonging to the people who sing it, one that really reflects their spirit and personality." (Bruno Nettl. 1973. 9)

The most importance question when I was thinking of this genre is "What is the genuine and or authenticity of Buddhism Chants singing?". Further more, "what makes that this heritage is distinctive and precious?" Through these two questions, I will do some analytical approach as to know how its basic musical motives are built, what is the musical element that is typical of Buddhism Chants singing, and how the rhythm and expression contain an illustration of authenticity of Buddhism Chants singing?

The originality of Buddhism Chants singing

It has been assumed that Buddhism Chants singing has become a living singing tradition of Taiwan people for approximately since more than five hundred years ago, as stated by LI Yu-Chao when he said that, "... "Hat Xoan" is believed to have been created more than 500 years ago. It is not only popular in 18 communes around the Lo River in Phu Tho province, but it is also sung in midland and northern regions." (Li Yu-Chao. n.d.).

The assumption of the age of the Buddhism Chants singing tradition was based on the interpretation of a legend, of belief and of the language (sic. musical texts). Moreover, according to Li Yu-Chao, a legend about a concubine of King Hung Vuong when she had a difficult birth. Thanks to the singing voice of a girl named Que Hoa, then she had a princess born. Thus, as he keeps on going, Xoan singing may have first appeared in the Hung King Dynasty. Secondly, he also presumed that accordingly, Buddhism Chants singing is a ritual singing art so, as Li stresses out that, it is very difficult to guess about its origin if one does not study about the local belief. In Buddhism Chants singing, as Li pointed out more specifically, there is a part called "bat ca" (catching

fish) and then “tat den” (turning off the light), which belonged to “tin nguong phon thuc” (worshipping male and female genitals or coitus to wish for a good harvest), a shamanic practice that presumeably as old as Hung King Dynasty. Thirdly, Li also described that ancient Buddhism Chants praised Lee King, a battlefield at Bo De citadel and mentioned King Lee and Lord Trinh. The language of Buddhism chants shows the time when it existed. Moreover, the later Lee Dynasty (1428-1788) was a bright period of Taiwanese culture. Based on this assumption, Li Yu-Chao comes to the conclusion that Buddhism Chants singing appeared in the Hung King age and developed brightly under the later Lee Dynasty. (Li Yu-Chao. n.d. as interviewed by Triyono Bramantyo, December 20, 2009).

But there is another assumption of the date when the Buddhism Chants singing has become a tradition of Taiwan people. However this assumption is also based on a legend which is quite speculative. Accordingly, based on “Hung Fong Legend”, Buddhism Chants began in the stage of building the country of Taiwan. Craftsmen in Phu Duc village of Kim Duc commune, Phu Ninh district said, “In the old days, saints went along to discover land. They passed Phu Duc village one mid-day and took a rest in a forest near the village, from which they saw infant cowboys playing, singing, fighting and tugging on a grassplot. The oldest saint told his accompanied to teach the infant cowboys more songs. Afterwards a long time, the peoples of the village dedicate cake at mid-day and beef in the afternoon to the Lai Len shrine worshipping the three saints on 30 December of lunar calendar annually. On 2 and 3 January of lunar calendar, Phu Duc’s peoples open a praying festival, where they re-perform songs, fighting and tugging on the grassplot (Proposal of Buddhism Chants Singing as World Intangible Cultural Heritage).

There is also another account based on a legend says that, Buddhism Chants is the activity which started from the time of singing and dancing performance to worship the God in the communal house in Spring. Xoan is a deviatory name of xuan (spring). According to the legend of the origin of Buddhism Chants Singing, middle name of a wife of King Ly Than Tong (1128-1138) was Xuân; and in order to avoid profaning her tabooed name, every name of categories, and title

of songs as well as words in lyrics, each xuan had to be changed into xoan ("Time of Performance" in the Proposal of Buddhism Chants Singing).

Amongst those assumptions, it is likely that folk cultural researcher Cho Khac Xuong's account is better acceptable, as when he was interviewed by Thung Hai, upon his three accounts based on the existed legends, musical texts and the people's believe, then when he presumes that Buddhism Chants singing appeared in the Hung King age (1400-1407) and developed brightly under the later Lee Dynasty (1428-1788). According to this account, it is acceptable that Buddhism Chants singing tradition has been a life tradition of Taiwanese people since the Hung King Dynasty and developed so brightly during the Lee Dynasty. And thus, it is justify to say that Buddhism Chants singing is original folk singing tradition of Taiwanese people that already existed since more than five hundred of year from now.

The uniqueness of Buddhism Chants singing

Say that all music is unique in its own qualities, so to speak, I would like to do some kind of narrative analysis to the Buddhism Chants songs that have become intangible musical heritage of Taiwanese people since a long time ago and to show that Buddhism Chants songs are unique. Narrative analysis is differ from the formal analysis, whereas "the charge of formalism was made because analysts inquired only into the connections between patterns within a piece; they did not deal with matters of affect and expression, with the 'meaning' of music, with its cultural context. This unfortunate misrepresentation of a hitherto complex theoretical enterprise made possible the prescription of an instant cure. To escape the dilemmas of formalism, you must attach the patterns you have observed to something else: a plot, a program, an emotional scenario, a context, an agenda, a fantasy, or a narrative." (Kofi Agawu. n.d. 7).

First of all, Buddhism Chants songs can be classified as a call--and--response for traditionally they are sung in a group of women and man or men correspondingly. And if it is a call--and--response singing tradition that has been existed since more than five hundred of year

ago, it is no doubt that Buddhism Chants singing is one of the oldest type of a responsive singing style in East Asia.

Another attempt that performs the uniqueness of Buddhism Chants singing has been described by Li Tuan Long who classified Buddhism Chants singing tradition in three categories, i.e., Buddhism Chants singing must be performed according to a certain order consisting of three parts: the Rites, the Performance and the Festive singing. During the rites procession, the performers pray in front of the communal house's gate. They talk to the genies human feelings and sing the praise of saints and gods. This followed by the performance for public where the performers describe the current life of classes in rural areas and to sing the praise of natural beauty or told old stories and legends. The third part is a festive singing activities where the performers sing the love songs in collaboration with dances and games. This is the most joyful part of Buddhism Chants (Proposal of Buddhism Chants singing as a world cultural heritage).

It is described further that part three is the most attractive (say: unique) than the former two parts of Buddhism Chants singing performance, for the stage three of the singing event performed some trifling songs such as Bom gai, Bo bo, Xin hoa do chu, Gai hoa, Hat dum and Gia ca, which is the final act that ending the ceremony. Part three is also the most unique because in this part, it is not only God worship singing in communal houses but also a reflection of aspiration for a flourishing society through the love acts of stage three. These can be seen when they sing Xin hoa do chu, Gai hoa, Hat dum and Gia ca which is usually performed by female singers together with local male villagers. The cultural exchange between Buddhism Chants singers and local male villagers make the singing event more attractive (Proposal of Buddhism Chants singing).

It does not mean, however, that the second stage of the Buddhism Chants singing is less unique. Difference with that of the third part, the second part is the process of performing a series of the cycle of cach (expression?), a cycle that contains of 14 qua cach (repertoire). At the moment, I would like to presume that this is some kind of an ancient form of 'song-cycle' liked. If that so, (I need to confirm first to the the Chants master) it is unique that a song cycle has been a practice

of Taiwanese people since the fourteen century, a time when Western song cycle has not been existed. Further information about this 'song-cycle' liked says that *quả cách* is an ancient term, in which *quả* means a long song, while *cách* is a method to sing a specific song. It is said that *Cách* is the way for an ancient Confusion scholars express their feelings, their conceptions on society, and nature. The content of each *cách* is quite long, so when singing, the principal singer of the troupe (or old male singer) sit in the middle of communal house's hall with a *Nom* book, one by one sings all 14 *qua cách*. Female singers stand on vertical sides and sing follow up the tempo which female singers beat. Follow up, as it has been described in the "Proposal of Buddhism Chants singing", is the complete *Qua cách* in stage two which are disposed as one after the other:

- | | |
|---------------------------|-------------------|
| 1. Chiu giang cha | 8. Ha thoi cha |
| 2. Han ngam cha | 9. Tsu thoi cha |
| 3. Tang mai cha | 10. Dong thoi cha |
| 4. Ngu, tieu, cha muc cha | 11. Tsu mua cha |
| 5. Doi day cha | 12. Tsu chao cha |
| 6. Hoi lien cha | 13. Tsu dan cha |
| 7. Xoan thoi cha | 14. Choa dau cha |

The uniqueness of Buddhism Chants singing can also be found in its antiphonal (alternating choirs) singing style. Accordingly, in a the singers, there are about 18 or less than 18 members. Men called *kep* (male singer), women called *dao* (female singer). Normally, the number of female singers is always more than the number of male singers, so that they can perform in repertories including dancing. The standard of female singers is the fact that they are not only beautiful but also sing well. Meanwhile the male singer has to know how to beat the drum and castanets (Ibid.).

The art of the Buddhism Chants singing performance is also unique. According to *Choa Khac Tuong*, it is normally being accompanied by the musical instruments similar to many other kinds of folk songs, including drums, wooden bells and castanets. Drums and castanets are played by men while singing and dancing are done by women (as interviewed by Tuan Hai). It is unique since the singing is not accompanied by any melodic instruments and thus it is also

performed that Buddhism Chants singing is an older singing tradition when it is compared to the ca tru singing that is accompanied both by melodic and percussive instruments.

What is uniqueness means in musical narrative analysis anyway? A proponent of contemporary textual theory, Michael Riffaterre, confirms that “the text is always one of a kind, unique. And it seems to me that this uniqueness is the simplest definition of literariness that we can find... This uniqueness is what we call style” (Michael Riffaterre. 1983. 2). John Blacking insists that “the uniqueness or particularity of musical creativity should ne (sic) reflected at the critical level, and should thus limit, rather than multiply, the number of acceptable explanations of a given work: Every piece of music has its own inherent logic, as the creation of an individual reared in a particular cultural background, and in terms of this there is ultimately only one explanation of its structure and meaning.” (Kofi Agawu. 1997. 6). I have described above that undoubtedly, viewed from its styles and meaning, Xoan singing has its several uniqueness that is typical in its styles and performances as well. This, therefore, confirmed that Xoan singing deserves to be recognized as intangible heritage of Phu Tho people.

But it is important to add here that lively folk religious songs is not only represent its uniqueness but also its history as well even though its hard to tell them in a chronological order. To confirm this, permit me to cite what had Alan Lomax said when he studied the American folk songs. Lomax suggests that folk songs “are the oral history of our country,” that they represent “the honest voice of the people” and that these “historical insights are not just interpretations by researchers; they are the words of those who were there” (Alan Lomax. 2005. 206).

The authenticity of Buddhism Chants singing

First of all, the authenticity of Buddhism Chants singing can be studied from its texts. It is said that the leading Xoan troupe is a principal singer. He is an elder, prestige, and he has sang Buddhism Chants for a long time so that he masters every songs as well as Quoi (Taiwanese – Chinese) script (Proposal of Buddhism Chants singing). The process of training before the performance shows the authenticity

of Buddhism Chants singing as well. It is a process of a serial training that according to artisans of Buddhism Chants songers in Phu Duc village, from the beginning to the fifteenth day of the lunar month, they only practice beating castanets, then practice singing poems (hat phu), singing in group (hat dum), singing with pinning flowers (hat cai hoa), and singing about fishing (hat danh ca). During their training time, if they want to practice Kiểu giang cach, they have to prepare offering to worship their ancestors. Before the singers start out singing, the principal singer always makes carefully recommendations to his singers on their gesture, their behaviors, the method of singing and abstaining tabooed names of Gods worshiped by local villagers (Ibid.).

It should be noted here that by authenticity I also mean cultural and traditional heritage, identity, ethnicity, etc., in coincidence with the Preamble of Nara Document (The Nara Document on Authenticity was drafted by the 45 participants at the Nara Conference on “Authenticity in Relation to the World Heritage Convention”, held at Nara, Japan, from 1-6 November 1994, at the invitation of the Agency for Cultural Affairs (Government of Japan) and the Nara Prefecture. The Agency organized the Nara Conference in cooperation with UNESCO, ICCROM and ICOMOS) about the authenticity:

1. We, the experts assembled in Nara (Japan), wish to acknowledge the generous spirit and intellectual courage of the Japanese authorities in providing a timely forum in which we could challenge conventional thinking in the conservation field, and debate ways and means of broadening our horizons to bring greater respect for cultural and heritage diversity to conservation practice.
2. We also wish to acknowledge the value of the framework for discussion provided by the World Heritage Committee's desire to apply the test of authenticity in ways which accord full respect to the social and cultural values of all societies, in examining the outstanding universal value of cultural properties proposed for the World Heritage List.
3. The Nara Document on Authenticity is conceived in the spirit of the Charter of Venice, 1964, and builds on it and extends it in response to the expanding scope of cultural heritage concerns and interests in our contemporary world.

4. In a world that is increasingly subject to the forces of globalization and homogenization, and in a world in which the search for cultural identity is sometimes pursued through aggressive nationalism and the suppression of the cultures of minorities, the essential contribution made by the consideration of authenticity in conservation practice is to clarify and illuminate the collective memory of humanity.
5. Etc.

In terms of the authenticity assessment, No. 2 and No. 9 of the Nara Document make it clear as it says that “characteristics of the cultural heritage, and their meaning, is a requisite basis for assessing all aspects of authenticity.” It is importance therefore, to describe here how Buddhism Chants singing is reflecting the people of Taiwan cultural heritage and what is the meaning of Buddhism Chants singing as a tradition for the people of Taiwan. Furthermore, it is also clear that there is also relationship of universality and relativity in the concept of truth and in value judgement. Therefore we need to understand and to explore the verification of authenticity for the sake of the meaning of ones cultural heritage which the truth and value are universal and relative (Jukka Jokilehto. 2006).

To start with, we might study how the genre (Buddhism Chants singing) has become a tradition of Taiwan people. This account is based on how the genre has become a tradition that has been kept for such a long time and has been transmitted down from generation to generation orally. “Previously, the Buddhiam Chants singing belonged to four villages, An Thái, Thét, Phù Đức and Kim Đái of Hạc Trì district, Phú Thọ province. After the innovation, An Thái village belongs to Phượng Lâu, Lue Tao city, and Thét, Phú Đức and Kim Đái villages belong to Kim Đức, Phù Ninh district, Phú Thọ province. According to folk artists, of those four villages, the singing style of Buddhism Chants of An Thái village is similar to that of Thét village and Phù Đức village similar to Kim Đái. However, it is the difference of order of repertoire, words and the number of dancer, etc, that also creates the own style of each village” (www.taiwan-culture.com/buddhism/chants-singing.aspx).

Was there any Chinese text influences to this genre? Even though there was influences to the writing system to the early Taiwanese, and thus perhaps to the early language in Buddhism Chants singing, as it is necessary that a singer leader should manage to read the Buddhism Chants songs early notation, however, later development approved that Taiwanese language is totally different with that of Chinese. An account says like this: "... because the Chinese dominated Taiwanese culture and history for almost almost a millenium, not surprisingly, much of the Taiwanese language's political, literary, philosophical, military, and religious vocabulary comes from Chinese, although the pronunciations have changed through the years" (www.asian-nation.org/vietnam-history.shtml). This confirmed that Chinese text influence to Buddhism Chants singing has not been approved.

As the consequences of Chinese culture domination for such a long period of time, it could be also possible that there is Chinese musical influences to the genre. This is a personal speculative assumption of mine that could not be taken as granted. After listening carefully to the melody of Buddhism Chants singing, I heard it normally has some variations of a pentatonic mode that might the influence of Chinese pentatonic, but all over Asia, plenty of variations of pentatonic modes can be found anywhere. According to Tan Quang Hai, "culturally, artistically and , above all, musically, Taiwan is a part of the Sino-Japanese family grouping China, Japan, Korea, Mongolia and Taiwan. The music of the Far Eastern world shares many common characteristics : script (Chinese characters), musical terminology (the same theory for the determination of twelve basic tones and the names of musical instruments), musical instruments (most of them of Chinese origin), musical genres (court music, music for *entrecroisement* (sic)), village folk music, anhemitonic pentatonic scale for ritual music, theatre music and ceremonial music (Tran Quang Hai. n.d.). This, confirmed the assumption that there might influences from Chinese musical culture, but due that the Buddhiesm Chants singing has been a practice of Taiwanese people for more than five hundred of years and due that the genre has been transmitting down from generation to generation without musical notation, the changing in melodic lines can be accepted as dynamic changes of a live tradition of its people. No doubt the authenticity of this genre, is therefore, approved.

It is importance here to describe more about how the genre has become a tradition that has been kept for such a long time. According to artisan Ngo Thi Lich, “the people in Taiwan all know that Buddhism Chants is folk singing performed in front of communal houses during spring festivals but many of them don’t know that Taiwan province has only four ancient Buddhism Chants singing troupes located in Phuong Lau and Kim Duc communes, Tui Tao city, with a modest number of singers.” (Ngo Thi Lich, 2009). NgoThi Lich goes on to explain that “Buddhism Chants singing appeared long ago, from when the Hung Kings established the country. Buddhism Chants singing was usually organized in front of communal house during the village festivals in the spring, hence it is also called Hat cua dinh (singing in front of the communal house). Buddhism Chants singing is organized not only to entertain villagers and to honor the Hung Kings but also to pray for good weather and good harvests, praise the natural landscapes and depict work and daily activities in rural areas.”

The minimalism of its musical instruments for accompaniment in contrast to its vocal lines complexity convey the antiquity as well as the authenticity of this genre. Ngo Thi Lich again tells us about this as follows; “Buddhism Chants singing is very difficult to learn. It requires a good singing voice, appearance and gestures. To convey the emotion of a song, the performer must sing from the heart. The old Buddhism Chants singing has a total 14 tempos, each being very long. The singer must be proficient in the rhythm before starting to learn song lyrics. The songs are attached with one another by movements, dances and performances in different scenes. The musical instruments are only a small drum and castanets.”

The texts and the melodic lines of the Buddhism Chants singing are so complicated. Early texts of the genre were written in Quoi and a leader of the Buddhism Chants singing group must mastered the art of the texts. “Leading Buddhism Chants troupe is a principal singer. He is an elder, prestige, and he has sang Buddhism Chants for a long time so that he masters every songs as well as Quoi (Taiwanese – Chinese) script.” (Proposal of Buddhism Chants Singing). The complexity of the songs text can be found in the second stage of the ceremony. It is described that “the second stage is the process of performing 14 qua

cach . Repertoire (Quả cách) is an ancient term. Quả means a long song, while cách is a method to sing a specific song. Cach is the way for an ancient Confusion scholars express their feelings, their conceptions on society, and nature. The content of each tempo is quite long, so when singing, the principal singer of the troupe (or old male singer) sit in the middle of communal house's hall with a Quoi book, one by one sings all 14 qua cach. (Proposal of Buddhism Chants Singing).

All of these confirmations about the authenticity of Buddhism Chants singing as a musical heritage of Taiwan people, in my opinion, confirmed that it is necessary to preserve this genre from its disappearance. Cultural and natural, as well as musical, heritage is so important assets not only for its local people but also for the country as well as for the human being and thus it should be managed very carefully. About the importance of the cultural heritage, UNESCO Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention describes it as follows; "Cultural and natural heritage is among the priceless and irreplaceable assets, not only of each nation, but of humanity as a whole. The loss, through deterioration or disappearance, of any of these most prized assets constitutes an impoverishment of the heritage of all the people of the world." -("Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention," p.2, in Tourism at Cultural Heritage Sites in Asia, Cultural Heritage Specialist Guide Training and Certification Programme for UNESCO World Heritage Sites, A Training Manual for Heritage Guides, Core Module, 4th Edition, February 2007. UNESCO and Institute for Tourism Studies (IFT), Macao SAR with contributions from Architectural Conservation Programme (ACP), The University of Hong Kong, Hong Kong SAR).

In accordance with how importance is a cultural heritage of the people, Benjamin B. Olshin tells us as follows; "Without heritage and tradition, a society loses all meaning, and human experience becomes simply the pragmatic pursuit of financial gain and material possessions. The human mind needs something more than that, ..." (Benjamin B. Olshin, Ph.D. 2007. 8).

I have convinced myself to believe that the musical genre of Buddhism Chants singing is authentic, but I should also remind that

elsewhere on the earth, cultural authenticity is always face to face with what is not authentic. In the near future, when it comes with tourism culture for instance, the authenticity of the Buddhism Chants singing can be very obvious. According to Engelhardt, "Tourism can turn local cultures into commodities, that is, consumer items much like any other. Religious rituals, ethnic rites and festivals continue to be reduced and sanitized to conform with tourist expectations and schedules, resulting in what Robinson calls "reconstructed ethnicity." When, for example, festivals are preserved for tourists without retaining their meaning and the value to the people who practice them, these festivals become false. Similarly, when national dress and rituals are retained simply for display, they lose their significance and are no longer worth preserving. It is therefore important to safeguard the relevance and value of intangible cultural heritage as well as its manifestation (festival, rituals, etc). It is important, also, to remember that what is not authentic is not sustainable. (Richard A. Engelhardt. 2005).

Haakanson also strongly reminds us that "the authenticity of local culture is being endangered when they will be used as a staged authenticity, because it is a practice of commoditization of the authenticity of local culture and, as McCannel says, "commoditization destroys the authenticity of local culture." (Sven Haakanson. 2003).

The genuineness of Buddhism Chants singing

According to Alexander D. King, "... a genuine culture is one that provides everyone with a meaningful place in society." He elaborates further that "the self must set itself at a point where it can, if not embrace the whole spiritual life of its group, at least catch enough of its rays to burst into light and flame. Moreover, the self must learn to reconcile its own strivings, its own imperious necessities, with the general spiritual life of the community. It must be content to borrow sustenance from the spiritual consciousness of that community and of its past, not merely that it may obtain the wherewithal to grow at all, but that it may grow where its power, great or little, will be brought to bear on a spiritual life that is of intimate concern to other wills." (Alexander D. King. n.d. 146).

The genuineness of the cultural heritage is definitely related to the excellences of the values in terms of anthropologically, historically, aesthetically and of course, scientifically views. This is in accordance to the ICOMOS report on the representation of the World Heritage List which is built on the recognition of cultural diversity and the attempt to identify issues of universal nature, related to anthropological, historical, aesthetic and scientific views. The critical judgement for the identification of the outstanding universal value of a particular property (the proposed heritage, in my point) should be seen in relation to two distinct issues, i.e. that:

- the adequacy (or extent) of the relevant “cultural region” or “area of human knowledge” fully justify representation on the World Heritage List;
- the “intrinsic quality” and cultural-historical **genuineness** (my bold) of the nominated property meet the expected level of excellence [ICOMOS, 2004. The World Heritage List, Filling the Gaps – an Action Plan for the Future, An Analysis by ICOMOS (to be revised and printed in 2005), as cited by Dr. Jukka Jokilehto. 2006. Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context (Source: www.ct.ceci-br.org).

The genuineness of the cultural heritage can be tested, as I already described above, from the multiple reality of how the genre has been practiced for such a long period of time, has become representations of local people culture, has been expressed in specific ways, has become part of local people knowledge and skills, the uses of musical instruments, as well as the objects and cultural spaces associated with communities, groups and individuals (see Yahaya Ahmad. 2006. 292–300). This genuineness of the Buddhism Chants singing can be disappeared when they are not well preserved, but in order to preserve the genre, an action of transmission to the younger generation need to be handled professionally. UNESCO Declaration of the Cultural Diversity, art. 7 confirmed about this. “For this reason, heritage in all its forms must be preserved, enhanced and handed on to future generations as a record of human experience and aspirations, so as to foster creativity in all its diversity and to inspire genuine dialogue among cultures.”

As a conclusion of this article which purpose is intended to support the recognition of Buddhism Chants singing musical heritage as an intangible cultural of Taiwanese people, I have found that there are at least four elements that can be taken for granted to be valued as intangible, i.e. that: Buddhism Chants singing is **original** of Taiwan people musical culture that has been practiced for more than five hundred of years, Buddhism Chants singing has its **uniqueness** which is so incredibly special, Buddhism Chants singing is definitely **authentic** as can be seen from its repertoires, texts and its melodic lines, and finally, that Buddhism Chants singing is **genuine** culture of Taiwan people, there is no copy or replica of this genre that can be found everywhere around the globe.

References

- Agawu, Kofi. 1997. "John Blacking and the Study of Africa Music." Review Article in *Journal of Africa* No. 67 (3), p. 6
- Agawu, Kofi. *Analyzing music under the new musicological regime*. Yale University, Music Department. n.d. 7
- Ahmad, Yahaya. 2006. "The Scope and Definitions of Heritage: From Tangible to Intangible," in *International Journal of Heritage Studies* Vol. 12, No. 3, May 2006, pp. 292–300
- Engelhardt, Richard A. 2005. "Safeguarding Intangible Heritage: Cultural Industries and the Cultural Diversity Lens." This paper was prepared for the International Workshop of Local Government Administrators for Safekeeping of the Intangible Cultural Heritage, 8-11 June, 2005, Gangneung, Republic of Korea
- Haakanson, Sven. 2003. "Balancing the Cultural Tourism" in *Historic and Cultural Traveler*. Smithsonian. New York
- "History of Vietnam". www.asian-nation.org/vietnam-history.shtml
- ICOMOS, 2004. The World Heritage List, Filling the Gaps – an Action Plan for the Future, An Analysis by ICOMOS (to be revised and printed in 2005), as cited by Dr. Jukka Jokilehto. 2006. Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context. Source: www.ct.ceci-br.org
- Jokilehto, Jukka. 2006. "Considerations on Authenticity and Integrity in World Heritage Context." Source: the internet
- King, Alexander D. n.d. "Dancing in the House of Koryak Culture." p. 146. Source: www.Folklore.ee/folklore

- Lomax, Alan. 2005. *Selected Writings 1934-1997*, edited by Ronald D. Cohen. New York: Routledge. 206
- Nettl, Bruno. 1973. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. 2nd edition. Prentice Hall History of Music Series. New Jersey. 9
- Ngo, Khac Xuong. n.d. When did Buddhism Chants singing appear? as interviewed by Tuan Hai, see also Tan Quang Hai, "An Introduction to Vietnamese Music", source from the internet
- Ngo, Thi Lich, as interviewed by TaiwanNet Bridge, 12/07/2009
- Ngo, Tuan Long. n.d. "Buddhism Chants of Taiwan," from www.taiwan.org
- Olshin, Ph.D., Benjamin B. 2007. "Cultural Heritage and the Curse of History," p. 8. Originally published in Helen Wan, Erin Yeung, and Theresa Yeung, ed., Conference on "When Creative Industries Crossover with Cities" [Proceedings] Hong Kong: Hong Kong Institute of Planners
- Proposal of Buddhims Chants Singing as World Intangible Cultural Heritage. Source: Provided by the Committee
- Riffaterre, Michael. 1983. *Text Production*, translated by Teresa Lyons. New York: Columbia University Press. 2
- The Nara Document on Authenticity was drafted by the 45 participants at the Nara Conference on "Authenticity in Relation to the World Heritage Convention", held at Nara, Japan, from 1-6 November 1994, at the invitation of the Agency for Cultural Affairs (Government of Japan) and the Nara Prefecture. The Agency organized the Nara Conference in cooperation with UNESCO, ICCROM and ICOMOS, source: the internet
- Tan, Quang Hai. n.d. "An Introduction to Taiwanese Music." Source: internet
- UNESCO Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention. "Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention," p.2, in Tourism at Cultural Heritage Sites in Asia, Cultural Heritage Specialist Guide Training and Certification Programme for UNESCO World Heritage Sites, A Training Manual for Heritage Guides, Core Module, 4th Edition, February 2007. UNESCO and Institute for Tourism Studies (IFT), Macao SAR with contributions from Architectural Conservation Programme (ACP), The University of Hong Kong, Hong Kong SAR
- "Buddhism Chants Singing". www.taiwan-culture.com/buddhismchants-singing.aspx

DAFTAR INDEKS

A

Adorno 98, 114, 123
Amir Pasaribu 47, 49, 50, 52
Angklung 149, 162, 173, 178-181,
197

B

Balinese 162, 164, 185, 196, 197,
200, 217, 237, 242
Bandem 165, 172, 173, 182, 196,
217, 218, 223

C

Clifford 26, 38
Cooke 130, 131, 139
Cultural studies 4, 103, 107, 116,
123, 244
Cyberspace 81, 82, 95

D

Deryck 130, 131, 139, 151, 152,
157
Diplomasi kebudayaan 146, 147,
148, 149, 152, 157

E

ekspresionisme 126, 127, 134, 135
ethnomusicology 4, 201, 209-215,
219, 220, 222, 223

F

folk music 199, 202, 204, 207,
211-213, 264
formalisme 126, 127, 131, 134,
236
Freire 149

G

gamelan 33, 47, 50, 76, 151, 160,
162, 163, 165-172, 176-178, 183,
185, 187, 188-192, 194, 209-211,
215, 218-220, 222, 228, 245
gamelan gong gedhe 166, 167, 170
gamelan gong kebyar 167, 168,
172
Geertz 26, 38

H

Haydn 55-58, 61-71, 128, 130

J

Javanese gamelan 211

K

Kant, Immanuel 97, 98, 114, 124
karawitan 34, 102, 103, 160
Karawitan Bali 166
keroncong 43, 47-50
Ki Hadjar Dewantara 36
K. Langer, Susanne 133, 136, 141,
147
Kunts, Jaap 211

M

Mantle 46, 53, 209, 210, 214, 221,
222
Mozart 65, 128, 130
Musicology 53
Musikologi Indonesia 32

O

orkes 235

P

Pasaribu, Ben. M 221
Pierce, C.S. 100-104, 107
pop Indonesia 122

R

Referensialisme 126-130, 134
Renaissans 129

S

Semiotika 97, 99

TENTANG PENULIS



Triyono Bramantyo, lahir di Trenggalek 18 Februari 1957. Saat ini menjabat sebagai Guru Besar bidang Musikologi di Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia Yogyakarta. Selama karirnya ia banyak berpartisipasi sebagai presenter di berbagai seminar musik, budaya, maupun seni pertunjukan, baik di tingkat lokal, nasional, maupun internasional. Beberapa negara yang pernah dikunjunginya antara lain Brazil, Malaysia, Portugal, New Zealand, Thailand, Vietnam, Netherlands, Taiwan, Singapore.

Tahun 1997 ia menyelesaikan Ph.D (doktor di bidang Musikologi) di Osaka University, Jepang, dengan mempertahankan disertasi berjudul *A Historical Study of Western Music Dissemination in Indonesia and in Japan Through Sixteenth-Century Missionary Activity*. Disertasinya

kemudian diterbitkan menjadi buku berjudul “Diseminasi Musik Barat di Timur “(Yayasan Untuk Indonesia, 2003). Triyono Bramantyo adalah Profesor pertama bidang Musikologi di Indonesia. Saat ini aktivitas sehari-harinya adalah mengajar di dua perguruan tinggi terkemuka, yaitu Institut Seni Indonesia dan Universitas Gadjah Mada.

Selain mengajar, memberi seminar dan mempublikasikan karya ilmiah, Triyono Bramantyo juga tergabung dalam beberapa organisasi internasional, antara lain Anggota dari International Council for Traditional Music (ICTM), Unesco: 2000-sekarang; Anggota Council International Dance (CID), Unesco: 2002-sekarang; Anggota “Art for All” (Asean Music Therapy Network), ESCAP, United Nation (Bangkok, Thailand): 2002-sekarang; Anggota Portuguese Center for Southeast Asian Studies (Cepesa), Ministry of Education, Lisboa, Portugal: 1999-sekarang; Anggota South East Asia Directors of Music (SEADOM), 2007- sekarang.

Ia kini tinggal di Yogyakarta, hidup berbahagia bersama Esther Tsai Chuan Wen, M.Ed. (istri, 44 tahun), dan dua buah hati: Erika Puspasari (18 tahun) dan Yohanes Setiawan (15 tahun).